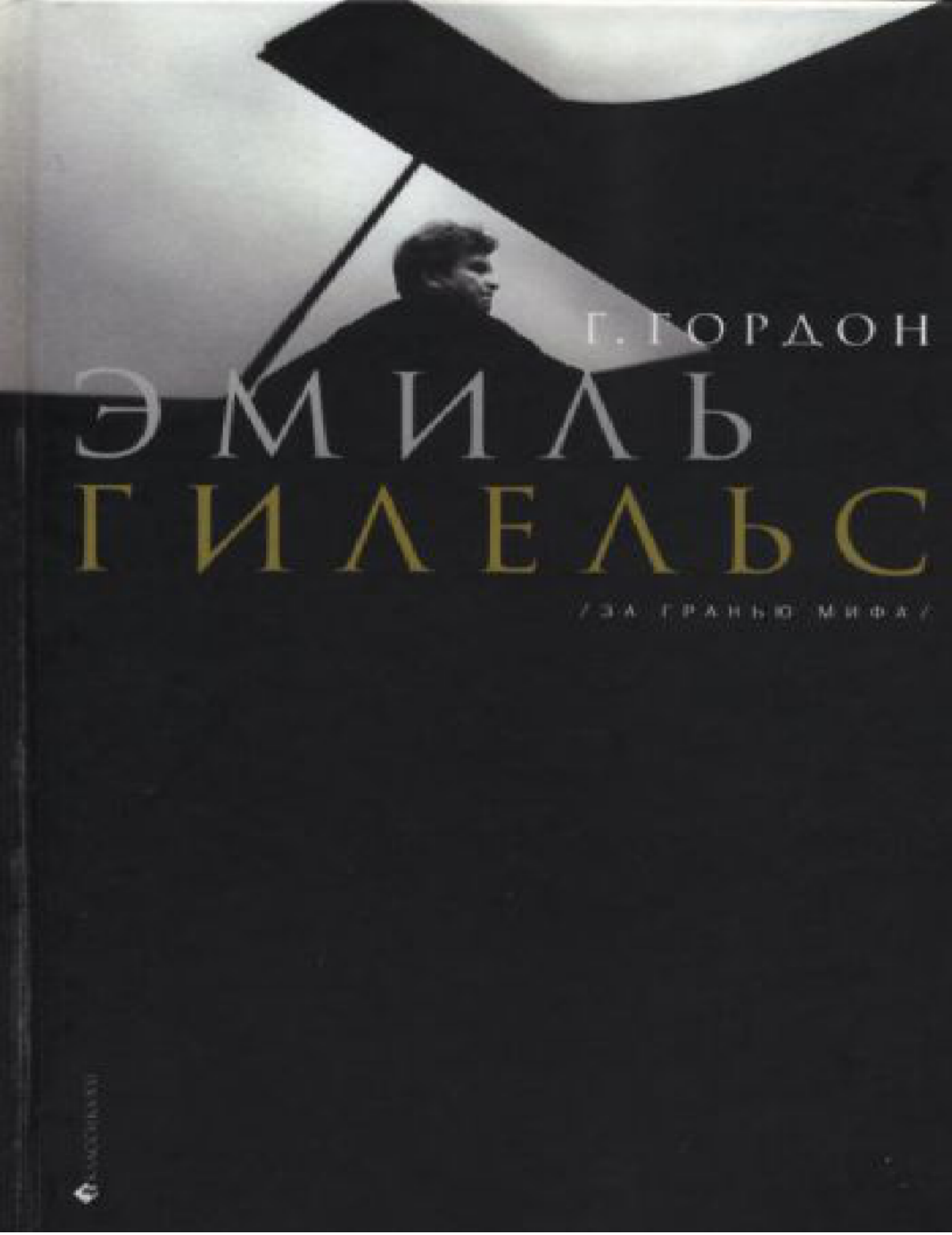


Г. ГОРДОН

ЭМИЛЬ ГИЛЕЛЬС

/ЗА ГРАНЬЮ МИФА/

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Эта книга об одном из самых великих пианистов XX века — и не только XX: его имя, легендарное уже при жизни, стоит в одном ряду с Листом, Антоном Рубинштейном, Рахманиновым...

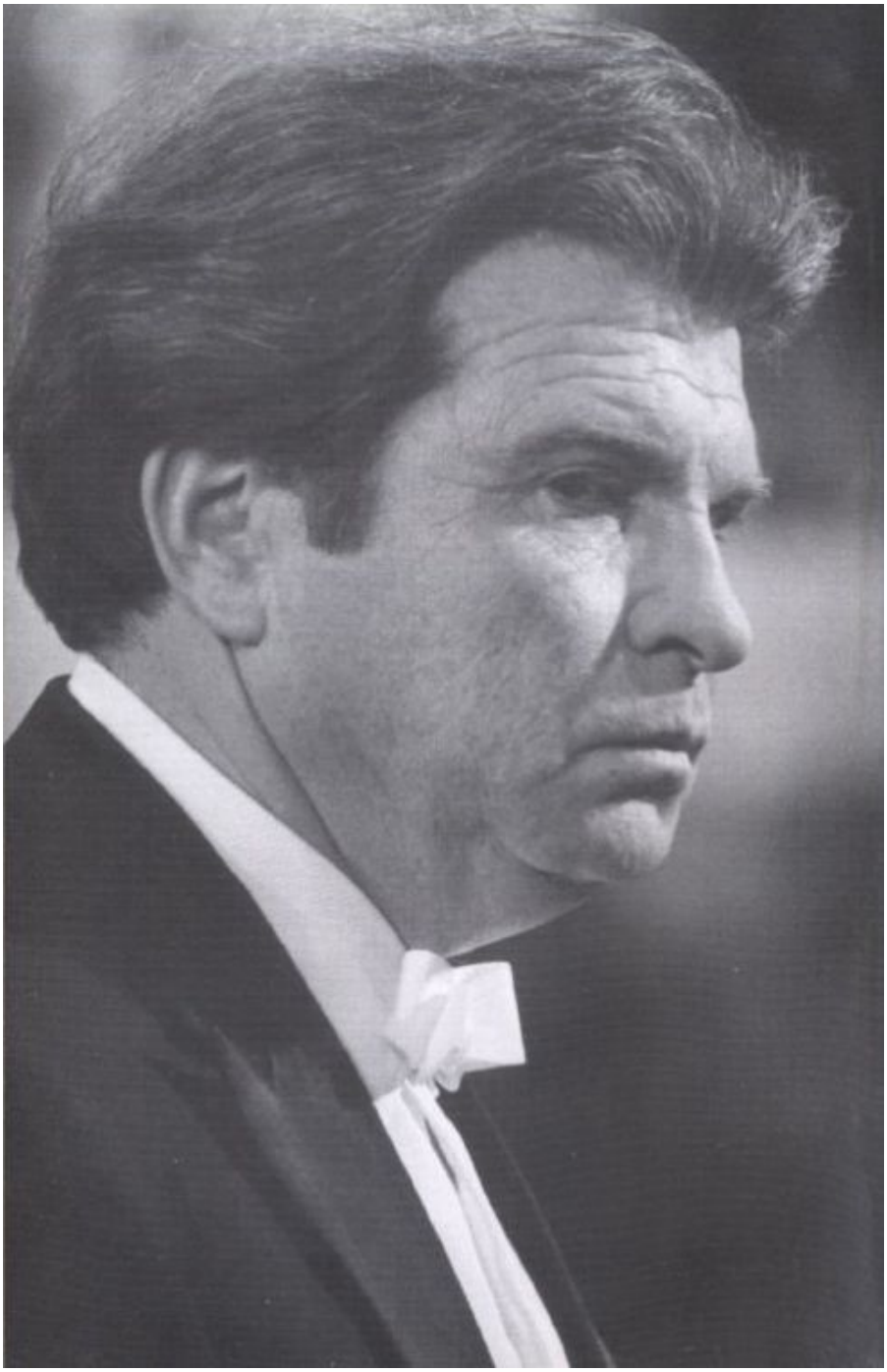
Автор неистово полемизирует с известными советскими критиками, создавшими, по его мнению, искаженный портрет Гилельса, знакомит с неизвестными фактами из жизни пианиста, размышляет о гилельсовском искусстве и судьбе художника в меняющемся мире.

Бóльшая часть материалов публикуется впервые. В книге представлен уникальный фоторяд.

(От издательства)

-
- Г. Гордон
  - Интродукция
  - В начале жизни… Несколько слов о критике
  - Яблоко познания и роль педагога
  - Коротко об основателях
  - О первом учителе, гаммах и кое-чем еще
  - С подлинным верно
  - Пророчества начинают сбываться…
  - О новом учителе и о том, что с этим связано
  - Воспитание, обучение и прочие проблемы
  - Подтверждающие мнения
  - Московское происшествие и снова родной город
  - Вторжение в историю
  - 30-е годы. Стиль — это сам человек
  - Послеконкурсные баталии вокруг Гилельса
  - Страшный грех исполнительства
  - Первые записи
  - Гамлет
  - Еще о 30-х годах. Окончание консерватории
  - Столичные уроки. Учитель и ученик
  - Венское состязание и что за ним последовало
  - Нашумевший Брюссель
  - Концерты лауреата и немного о поэзии
  - Сороковые роковые
  - О долге и чести
  - Мирное время. Эпизоды из жизни артиста
  - Открытие Америки

- Гастрольные будни
- Выступления на Родине
- За судейским столом
- Удивительные метаморфозы…
- Генрих Нейгауз о Рихтере и Гилельсе
- Советская «табель о рангах»
- Каким Гилельс никогда не был
- О пользе внимательного чтения
- О вреде «вычитания»
- «Я не могу меньше играть»
- Гилельсовская «гармония мира»
- Репертуар Гилельса и как он им распоряжался
- На эстраде
- О том, что помню
- Чтобы любить, его надо было знать
- Глядя на хронограф концертных выступлений
- После Гилельса
- Тыльная сторона обложки
- Иллюстрации
- Основная использованная литература
- Указатель имен



Г. Гордон
Эмиль Гилельс
За гранью мифа

Памяти великого артиста

«…Время, столкнувшись с памятью,
узнает о своем бесправии».

Иосиф Бродский

Интродукция

Если книга, сходная по жанру с той, которую раскрыл сейчас читатель, посвящена не вымышленному, а реально существовавшему герою, — ей полагается иметь предисловие. Если же его нет — вступительный раздел обозначается: «Вместо предисловия». Если и этого нет — то «От автора»; вариантов много.

В подобных случаях автор, как правило, объясняет мотивы своего обращения к данной теме, знакомит с целями, поставленными перед собой, просит простить его, если не все удалось так, как было задумано, и, в заключение, сообщает, в каком случае он будет полностью или отчасти удовлетворен. Главное же состоит в клятвенном обещании наконец-то представить имярек в точности таким, каким он был в действительности: его образ впервые будет освобожден от накопившихся со временем деформаций, наслоений, укоренившихся ошибочных представлений. Еще никогда и никто не уведомлял, что собирается создать заведомо искаженный портрет своего героя.

Однако о человеке, имя которого стоит на обложке книги, рассказать совсем не просто. Прежде всего потому, что он знаменит. Более полувека его имя появлялось в самых разных «ситуациях»: на огромных афишах чуть ли не на всех языках планеты, на маленьких программках, сообщающих «содержание» концерта, в газетах и журналах, на конвертах грампластинок, в буклетах, приложенных к компакт-дискам и кассетам, в титрах кино- и телефильмов. Триумфально звучало оно в разных странах и континентах — Эмиль Гилельс!

Он был одним из самых прославленных пианистов своего времени — и не только своего: человек-легенда уже при жизни, Гилельс по праву занимает место в одном ряду с корифеями всей истории фортепианного исполнительства — Листом, Антоном Рубинштейном, Бузони, Гофманом, Рахманиновым.

О Гилельсе столько написано, что вряд ли удастся сказать что-то принципиально новое. Но поскольку исполнительское искусство не имеет окончательного «итога» — оно, как и любое другое искусство, живет и «изменяется» во времени, постольку всегда есть возможность — в силу названной причины — посмотреть на многое с иной «смотровой площадки». Так что решаюсь прибавить к книгам о Гилельсе еще одну.

Казалось бы, у моего героя — счастливая судьба — звания, награды, почести… На самом деле — и во многих отношениях —

все было не так просто. Уже одно то обстоятельство, что ему суждено было родиться в 1916 году, говорит о многом… Символично — а в его биографии разного рода совпадения играли большую роль, — что он окончил свои дни в 1985 году, первом году начавшихся медленных перемен того общественного уклада, при котором ему довелось прожить отпущенный ему земной срок.

Время диктовало свои законы: искусство Гилельса нередко отражалось нашей критикой, как в «королевстве кривых зеркал». Отсюда многие полемические страницы книги, направленные против устоявшихся «трактовок». Допускаю, это может быть воспринято как некий памфлет. Что ж, не скрою своей радости, если хотя бы один человек посмотрит другими глазами на «узаконенные» вещи, — тешу себя такой надеждой.

Кое о чем хочу предупредить читателя.

Решаюсь говорить от своего имени, руководствуясь мыслями замечательного русского критика Георгия Адамовича по поводу местоимения «я»: «Им, разумеется, не следует злоупотреблять, однако без него в литературной критике — да и не только в ней! — невозможно и обойтись… Самого себя нельзя со своей дороги убрать, иначе как сквозь призму личных суждений ничего в критике нельзя высказать, и будем поэтому говорить „я“ там, где оно необходимо, в уверенности, что естественный оборот речи по самой своей природе скромнее и проще всякого словесного жеманства». Лучше и не скажешь.

В книге приводится множество цитат — публичная деятельность моего героя к этому обязывает. Потому сознательно буду давать возможность говорить другим, а не только себе; может быть даже — прежде всего другим, а затем уж себе. Притом обхожусь без ссылок на источники, коих — источников — огромное количество; ссылки утяжелили бы чтение, а ведь это именно книга, а не академическое исследование. (В цитатах ручаюсь, разумеется, за каждое слово и для любознательных прилагаю список использованной литературы. Курсив здесь мой, а не авторский, кроме специально оговоренных случаев. Восклицательный знак в скобках — тоже мой.)

И последнее. Нет надобности придерживаться твердого плана — скажем, во что бы то ни стало двигаться по биографической канве, не нарушая временного хода событий. Буду чувствовать себя, по возможности, раскованно (и читателю так легче дышать): когда нужно — забегая вперед, возвращаясь назад или отклоняясь в сторону…

Остроумно заметил Иосиф Бродский: «Время, истраченное на предисловие, есть время, украденное у чтения…» Поэтому не

буду злоупотреблять терпением читателя.

В начале жизни… Несколько слов о критике

Как волнующе-притягателен сюжет: рождается человек, его имя и судьба никому не ведомы, — а со временем… Как это происходит? Кому это дается? Что должно произойти, чтобы «превращение» состоялось?

Именно такой путь был предназначен мальчику из «незаметной» еврейской семьи, с превеликим трудом еле сводившей концы с концами. Гилельс увидел свет 19 октября 1916 года в Одессе. Нет смысла перечислять имена знаменитых людей — тех, кого этот город подарил стране и миру, и тех, кто так или иначе соприкасались с ним: список слишком длинен, да и хорошо известен каждому культурному человеку. В своей автобиографии Леонид Утесов написал: «Я родился в Одессе. Вы думаете, я хвастаюсь?»

Пожалуй, стоит «обозначить» здесь некоторых пианистов, чей родной город — Одесса. Когда перечисляешь длинный ряд имен подряд, — а в данном случае именно в этом моя задача — неизбежно каждое из них теряет «индивидуальность», как бы нивелируется. Поэтому взвесьте значимость каждого имени «в отдельности». Итак, это: Владимир Пахман, Бенно Моисеевич, Шура Черкасский, Самуил Фейнберг, Яков Зак, Мария Гринберг… Вряд ли какой-либо город может сравниться с Одессой по числу выросших там великих музыкантов (говорю только о них), разве что Будапешт, где родились — и это не может не произвести впечатления — Юджин Орманди, Фриц Райнер, Джордж Сэлл, Георг Шолти, Эуген Сенкар, Антал Дорати! С каждым из них, замечу, Гилельс впоследствии играл.

Одесса удивительно красива: стройность ее архитектуры, регулярность застройки, прямизна улиц заставляют вспомнить Петербург — в уменьшенном варианте, разумеется. Если позволено будет поделиться своими личными впечатлениями, то это, прежде всего, — разительное несоответствие облика города сложившимся представлениям, почерпнутым, главным образом, из бабелевско-жванецких источников.

Вспомним Пушкина; он рассказывает в письме: «…Я насилу уломал Инзова (кишиневский начальник Пушкина. — *Г. Г.*), чтоб он отпустил меня в Одессу — я оставил свою Молдавию и явился в Европу. Реставрация и итальянская опера напомнили мне старину и, ей-богу, обновили мне душу… В Одессе… все еще не могу привыкнуть к европейскому образу жизни». Одесса, конечно

же, прежде всего европейский город, и его культурная аура не может не повлиять — самым благотворным образом — на выросшего там человека (как и районы типовой застройки тоже, к сожалению, не могут не повлиять…)

Одесса столько раз описана и воспета, что повторяться нет надобности. «Всласть наотражалась бессмертная Одесса, — свидетельствует Даниил Данин, — в фольклоре, литературе, кино. И стала узнаваемой на всех широтах. А уж дома у себя — в очаровании оригинала затверженных штампов».

Стоит сказать, пожалуй, о том, что именно Одессу нежно любил Иван Бунин. Уже в эмиграции он вспомнил одесскую весну — «всю ее совершенно особенную прелесть — это смешение уже горячего солнца и морской, еще зимней свежести, яркого неба и весенних морских облаков». Так говорит — устами Бунина — один из героев его рассказа, а другой ему вторит: «…Одесская весна действительно нечто особенное. Только я вспоминаю как-то нераздельно парижские весны и одесские…»

Культурная история города наполнена значительными событиями. Лишь один пример. Петр Ильич Чайковский — шел последний год его жизни — писал брату, Модесту Ильичу: «Жаль, что ты не можешь иметь под рукой одесских газет, — ты бы узнал, до чего преувеличено Одесса относилась к моим заслугам… Если б когда-нибудь хоть десятой доли того, что было в Одессе, я бы мог удостоиться в столицах!» (Напомню в скобках, что портрет Чайковского, который он сам считал лучшим, написан художником Кузнецовым именно в Одессе.)

И в другом письме, ему же: «Никогда я еще не испытывал ничего подобного тому, что испытываю теперь. Меня чествуют здесь как какого-то великого человека, чуть ли не спасителя отечества». Приводя эти слова в книге «Жизнь Петра Ильича Чайковского», Модест Ильич замечает: «…В течение почти двух недель он [П. И. Чайковский] был предметом такого восторженного отношения одесситов, что даже пражские торжества 1888 года бледнеют при сравнении». А ведь в Праге поклонение Чайковскому достигло, казалось, апогея: «Минута абсолютного счастья», — записал он в дневнике после концерта. Но Одесса «превзошла» Прагу…

Ее нередко называли «третьей столицей» Российской империи — вслед за Петербургом и Москвой. Леопольд Ауэр, исколесивший множество стран, оставил в своих мемуарах выразительное описание Одессы, имея в виду, прежде всего, ее «культурную составляющую» (он впервые увидел город спустя год после Чайковского): «Одесса в те времена (не знаю, как теперь) была одним из прекраснейших городов Европы и скорее

напоминала Геную, чем русский город, на который она была совсем непохожа. Она расположена на южном берегу одной из бухт Черного моря, на крутом плоскогорье, возвышающемся над „шестью гаванями“ ее обширного порта, в котором развевались флаги всех государств. Собственно город, расположенный на высоте 1000–1500 футов над морем, имел широкие улицы. Обрамленный красивыми новыми домами и обсаженный деревьями бульвар, по которому все городское население города гуляло, любуясь на воды и на кажущийся безграничным горизонт Черного моря. Имелись также „Пале-Рояль“ с цветниками и фонтанчиками и большой городской сад…

Только что построенный Городской театр в архитектуре своей отображал влияние больших театров Вены и Милана и был снабжен всеми новейшими усовершенствованиями. Кроме Городского и Оперного театров этот город имел хороший оркестр с большим оперным репертуаром».

В таком городе Гилельс родился, познавал жизнь, учился, прожил многие годы.

Но его детство пришлось на тяжкое время. В Одессе бушевала гражданская война; город переходил из рук в руки, и обе стороны — советская и белогвардейская — не щадили друг друга. Страшная картина беспощадного террора встает со страниц книги Бунина «Окаянные дни». В городе — расстрелы, грабежи, разбой…

Уроженец Одессы выдающийся поэт Семен Липкин в стихотворении «1919» писал:

Еще прекрасен этот город,
И нежно светится собор,
Но будет холод, будет голод,
И ангелам наперекор
Мир детства будет перемолот.

Гилельсу в ту пору 3–4 года; он пережил все это въяве.

Возможно, перенесенное в детстве — тяжелом и страшном — наложило отпечаток на его характер — замкнутый, нелюдимый… Но это только предположение, не более того.

Мальчик растет, ничем не выделяясь среди сверстников. Почти ничем… Художественная одаренность — врожденная! — не может, понятно, не проявляться. В жизнеописаниях знаменитых людей искусства встречается множество историй на эту тему — нередко, в частности, это детская игра в театр, свойственная, как видно, раннему возрасту.

Смотрите.

В книге о Николае Мясковском рассказывается: «Маленький Николай шумных забав не любил (хотя и не избегал их), предпочитал тихие настольные игры. Особенно увлекался картонным кукольным театром. Для него он вырезал фигуры, сочинял всевозможные пьесы, разучивал роли и даже импровизировал музыку, играя на гребенке. Если почему-либо не хватало зрителей, Николай — постановщик, артист и музыкант — заменял их куклами, разыгрывая спектакли перед молчаливой „публикой“. В этих играх его фантазия была неистощима».

Еще один композитор — Оливье Мессиан. В монографии о нем говорится: «Оливье (ему восемь лет. — *Г. Г.*) разыгрывает целые спектакли, являясь одновременно и постановщиком (условности сцены легко решаются на комнатном окне), и художником (цветные акварели — декорации), и, конечно, исполнителем всех ролей…»

И еще пример — совсем уже близкий к Гилельсу. Теперь участник детского театра — Святослав Рихтер, которому предстоит нередко возникать на этих страницах. Ничего удивительного: в их судьбах немало общего, для поколений слушателей между ними сложился паритет, они сопоставлялись, противопоставлялись, существуя как бы в одной плоскости… Гилельс и Рихтер… У Г. Когана есть даже такая статья: «Эмиль Гилельс и Святослав Рихтер». «Непревзойденно крупными, — констатировал Л. Гаккель, — остаются фигуры Рихтера и Гилельса… Гилельс и Рихтер ставят нас перед зрелищем всеобъемлющего интерпретаторского дара…» Но это все потом. А пока…

«Во дворе и в комнатах житомирского дома, — пишет в книге о Рихтере В. Могильницкий, — на протяжении нескольких лет разыгрывались спектакли с участием домашних, знакомых, сверстников. Режиссером-постановщиком, художественным руководителем, заведующим репертуарной частью, ведущим актером труппы (а в необходимых случаях, надо полагать, также и декоратором, художником, суфлером и т. д.) был Святослав Рихтер, Светик. Он же автор некоторых пьес, поставленных на этой сцене…»

Вот мы и подошли, наконец, к Гилельсу, к его мальчишеским проделкам. Посмотрим, как они преподносятся. «Характерен был мир его детского воображения, — пишет в книге „Портреты пианистов“ Д. Рабинович, — Поэтические мечты (!) не занимали здесь заметного места… В детские годы, по ночам, когда в доме все засыпали, он брал отцовскую линейку и начинал дирижировать. Ему представлялся ослепительный концертный зал, он чувствовал дыхание огромной толпы, форте, фортиссимо!

Он сочинил пьесу о человеке, который хотел учиться музыке и стал знаменитостью.

Премьера состоялась в парадном, причем Гилельс, играя заглавную роль, ухитрился быть еще и суфлером. (Правда, похоже на предыдущий пример? Но сейчас, читатель, будьте настороже. — *Г. Г.*) Из этого *ограниченного* и крайне *специфического* круга чувств и помыслов его чуть позже *старалась вырвать* Б. М. Рейнгбальд».

Каково?! Если для одного «театральные действа» являются как бы показателем его «предрасположенности» к искусству, то для другого — демонстрируют узость его интересов, с чем, ясно, надо вести отчаянную борьбу.

Вы удивлены? Ничего, понемногу привыкайте, читатель, — то ли еще будет.

О чем же, в конце концов, должен был мечтать в раннем детстве Гилельс? О 106-м опусе Бетховена? h-moll'ной Сонате Шопена? B-dur'ном Концерте Брамса? Вы видите, каким ущербным рос этот мальчик. А помыслы-то! Их ограниченность и крайняя специфичность налицо. До чего же причудливая, как сказал бы Зощенко, интерпретация! И, конечно, все предстает в особо невыгодном освещении, если сопоставить это с другим «театром».

Может, вкралось какое-то недопонимание? Но нет. Дело в другом: попросту Д. Рабинович (и не он один) послушно следовал общепринятым тогда — на грани 50–60-х годов в особенности — мнениям и воззрениям и не отважился сказать своего независимого слова — и не только, разумеется, по данному незначительному поводу. Так легче было «соответствовать». Чему — спросит читатель, и какие такие мнения и воззрения? Ответ — немного позже.

Пожалуй, ухватившись за этот маленький «театральный» эпизод, имеет смысл сказать здесь же — на будущее — несколько слов о нашей доблестной критике. Только сейчас, в самое последнее время она стала изредка получать давно заслуженное ею «признание»: нет-нет, да и промелькнут где-нибудь определения: рептильная, по слову одного пишущего, по словам других — необъективная, предвзятая, бессовестная. Осмелюсь еще сказать: трусливая. Пока говорю обо всем бездоказательно, но материалы по этому «делу» читатель прочтет своими глазами. Можно, конечно, встать в позу — мол, надо быть выше этого, не опускаться до полемики с заведомо беспринципными «инженерами человеческих душ», пусть себе… Нет! Раз люди вводятся — часто сознательно — в заблуждение, ответ должен быть дан. Весь фокус в том и состоит, что именно Гилельс, как

никто другой, — и по разным причинам — оказался объектом этой неправедной критики. Повторю: по разным причинам. В них-то и попробуем разобраться.

А пока вернемся к детству Гилельса. На самом деле из «неприглядного» поведения мальчика-Гилельса следует: все его интересы — так уж он был «устроен» — прежде всего, обращены к музыке. Впоследствии он сам признался: «Мои детские мысли были всецело поглощены музыкой…» И так было всегда. Десятилетия спустя это «подтвердила» Маргерит Лонг: «Удивительный художник, мэтр Эмиль Гилельс всегда в музыке».

В своей деятельности он не позволял себе «отвлекаться»: не писал эссе о музыке, не читал с эстрады стихов, не устраивал выставок и не ставил оперы… Не говорю, «лучше» это или «хуже» (по мне — так «лучше»), просто — другая манера «жизни в искусстве». Правда, у нее есть минус — приходится расплачиваться: она, эта манера, менее броская, не столь заметная и привлекательная для «воспринимающих».

Теперь о семье.

Родители Гилельса были людьми несхожими, можно сказать, противоположными по своему складу: если отцу, Григорию Григорьевичу, были свойственны мягкость, деликатность, «тихость», то мать, Эсфирь Самойловна, отличалась железной волей, властностью, настойчивостью. Эти качества удивительным образом воплотились и смешались — в разных пропорциях — в натуре Гилельса, образовав ту «гремучую смесь», которая сделала его человеком, резко выделяющимся на общем фоне, не похожим ни на кого другого.

Семья была большая. Родители — оба вдовцы — поженились, имея детей от первых браков. Родственные привязанности были крепки; забота друг о друге и взаимопомощь сами собой разумелись.

Откуда же взялись музыкальные гены? Видимых причин для того, как будто бы, не было, если не считать отмеченный самим Гилельсом тончайший, абсолютный слух отца, его «сопереживание» звучащей музыке, да еще его каллиграфический почерк (однажды он переписал для сына Токкату Равеля, ноты которой получил только на одну ночь). Однако же именно двое детей Григория Григорьевича и Эсфири Самойловны стали музыкантами — значит, «предпосылки» были. «Неизвестно почему, — рассуждает Владимир Солоухин, — вдруг именно в этом, а не другом человеке просыпается способность к искусству… Вероятнее всего, талант накапливается по капельке, передаваясь по наследству, от колена к колену, как цвет волос, черты лица или характера. Он пробирается по родословной, как

огонек по бикфордову шнуру, чтобы однажды, в каком-нибудь там поколении, разразиться ослепительным взрывом. Он мог не проявляться в предыдущих коленах, но не проявившиеся крупицы его все равно передавались дальше и копились, копились, дожидаясь своего проявления.

Никто не знает, что такое талант, где его искать в человеке. Вероятнее всего — в подкорке, потому что любой творческий процесс, по крайней мере, на восемьдесят процентов, иррационален. Ясно одно, что талант — какая-то удивительная, редкая особенность, доставшаяся одному человеку и не доставшаяся другому, как достались ни за что ни про что удивительные голосовые связки Шаляпину, Собинову или Карузо».

Нельзя не сказать здесь хотя бы несколько слов о родной сестре Гилельса — Елизавете. Она — выдающаяся скрипачка, занявшая, между прочим, третье место на ответственнейшем Конкурсе им. Эжена Изаи в Брюсселе (1937), где победителем стал Давид Ойстрах.

В дни конкурса Ойстрах писал в письме к жене: «Начну с того, что в тот же день, когда я играл в первом туре… во второй половине дня играла Лиза. Играла исключительно, а так как никто от нее ничего не ожидал (ее не знали), она произвела впечатление разорвавшейся бомбы. Ей стали все прочить первую премию…» Спустя годы Гилельс много играл с сестрой и записал с ней на пластинки большое количество сонат для скрипки и фортепиано (и не только сонат).

Между тем над гилельсовской семьей наши критики потрудились на славу.

Знакомый нам Д. Рабинович сообщал — и подтекст нетрудно уловить: «Ни в одной из существующих биографий Гилельса нет указаний на то, что в доме его родителей обитало искусство или хотя бы являлось там частым гостем».

Ясно, к какому выводу хочет подтолкнуть критик. В ответ спрошу: а обитало ли искусство в доме родителей Шаляпина?

И дальше: «Музыкальное дарование будущего артиста заметили лишь потому (могли и проворонить. — *Г. Г.*), что в квартире почти случайно (!) имелось фортепиано». Ну и что? — мало ли мы знаем похожих случаев! Открываю биографию Леонарда Бернстайна: «Его родители были весьма далеки от музыки, в их доме она не звучала… Только в одиннадцатилетнем (!) возрасте он совершенно случайно (!) получил в свое распоряжение рояль…» Слава Богу, никому еще не пришло в голову ставить это Бернстайну (и его семье) в вину и прозрачно намекать на его некую — мнимую, разумеется, — музыкальную

неполноценность, поскольку он «недополучил» в детстве… Что же до Гилельса… Между прочим: о Елизавете Гилельс никогда ничего похожего не изрекалось, будто у нее были другие родители и она росла в другой семье. Не странно ли?

По такому случаю высказалась и С. Хентова — биограф Гилельса, много писавшая о нем, потому с этим именем мы будем часто встречаться. Она пишет: «В семье Гилельсов не было музыкантов, не замечалось большого интереса к искусству… О музыкальной классике понятия не имели (а в семьях, скажем, Верди или Бородина — имели? — *Г. Г.*). А ведь именно в детстве, — продолжает нажимать Хентова, — закладывается и проявляется то, что определяет всю жизнь и помогает понять характер, творчество, сущность».

Это излюбленная мысль С. Хентовой; в другом своем труде она замечает: «Обстоятельства в юности всегда объясняют облик, интересы, вкусы человека». И дальше следует иллюстрация: «Фридрих Энгельс рос в атмосфере музыки: родители устраивали домашние концерты, отец играл на фаготе и виолончели. В доме увлекались немецкими народными песнями». Куда уж тут Эмилю Гилельсу! Остается только недоумевать, как это ему удалось занять то место в истории мировой музыкальной культуры, которое по праву должно было принадлежать Фридриху Энгельсу!

Оригинально мыслят наши замечательные критики; ведут разговор о чем угодно, только не об уникальном даровании, данном от рождения; все больше — о влиянии среды на неокрепший организм.

Так ли это очевидно?

«Я нисколько не верю, — написал Иосиф Бродский, — что все ключи к характеру следует искать в детстве». Это к сведению. И еще. Крупный русский врач, психиатр В. Ф. Чиж, утверждает: «Вообще, воспитание, влияние родных и друзей очень мало воздействуют на гениальных людей… Биографы обычно стараются объяснить жизнь и творчество гения воздействиями на него среды, забывая, что гений и воспринимает, и перерабатывает иначе, чем мы, обыкновенные люди; гений именно отличается и крайней самостоятельностью, и громадной своеобразностью». — Оспаривать бессмысленно.

Интересно, что Л. Гаккель, бегло коснувшись гилельсовской семьи, осторожно заметил: в ней «было гораздо меньше „бабелевского“, чем обычно считают». Как «обычно считают» — мы видели, почему — увидим.

Сам Гилельс — в 1966 году, давая интервью в Париже и отвечая на заданные вопросы, — вспомнил Одессу, дом, семью. Он не любил распространяться о себе и тому, что он говорит, —

особая цена. Легко заметить, насколько все не похоже на внушаемые нам знания.

Читаем:

«Должен Вам сразу сказать, что Одесса была и есть очень богата музыкальными традициями. Оперы, концерты, камерная музыка — мы жили музыкой… Мои родители брали меня часто с собой на концерт, когда я был еще совсем маленьким. Я открывал для себя необыкновенный мир, который приближался, удалялся, блистал и понемногу исчезал, как сон. Я хотел войти в этот мир, открывать двери, находиться в нем с музыкантами и моими родителями, которые все понимали. Вот это желание необыкновенного и заставило меня работать… не будучи профессионалами, мои родители и вся моя семья были музыкантами. Все играли на фортепьяно, все горели одной страстью: мои родные, братья, сестры, двоюродные сестры.

— У Вас была большая семья?

Да, очень. Дом просто трещал по всем швам. Мой отец имел детей от первого брака, со своей стороны мама тоже имела детей. Общих детей у них было двое: моя сестра Лиза (она скрипачка, вышла замуж за Когана) и я. У нас было много музыкальных записей, партитуры. Один из нас пел, другой играл на рояле. Дом кипел и напоминал улей. Мы купались в музыкальной атмосфере.

— Что слушали Вы на концертах в Одессе?

Программа была богата и разнообразна. Я с 8 до 9 лет предпочитал Грига и Шопена, но это было в далекие времена. Позже я открыл для себя Баха и клавесинистов, и эта любовь длится всю жизнь. Чем больше проходило лет, тем больше расширялись мои музыкальные горизонты. У меня был и романтический период, тогда я „загорелся“ Листом.

— Привлекала ли Вас к себе опера?

Да, в юношеском возрасте. Что меня потрясло в опере, так это сочетание театрального искусства с музыкальным. Первое, чем я был поражен, — это „Вальпургиева ночь“, затем я полюбил Верди, а позже — Пуччини…

— Любите ли вы импровизировать, пытались ли сочинять музыку?

Признаться, я прошел через этот грех».

Что ж, читатель, подивимся «творчеству» наших писателей — и пойдем дальше.

Яблоко познания и роль педагога

Как и «положено», способности мальчика дали о себе знать очень рано — его тяга к инструменту не могла остаться незамеченной.

В 1945 году, отвечая на вопросы А. Вицинского, Гилельс сообщил некоторые детали: «По рассказам родителей, когда мне было около двух лет, я уже подходил к роялю и что-то подбирал, как они говорили, „звон церкви“, — около нас была церковь. Я этого не помню».

Однажды, когда мальчик подбирал понравившуюся ему мелодию, кто-то посоветовал начинать учить его. Но, конечно, время еще не пришло. Когда же ему исполнилось четыре года — показали известному в городе педагогу Якову Ткачу.

Привела Гилельса старшая сестра. «Я не помню этого визита, — говорил Гилельс в той же беседе, — я только помню, что после него сестра начала объяснять мне музыкальные доли — целые ноты, половинки… Для этого было взято яблоко, разрезано на части, потом я это яблоко съел».

Ткач посчитал, что мальчик еще слишком мал и попросил прийти через год. Его послушались, — и в пять лет Гилельс начал заниматься со своим первым учителем.

Мы вплотную подошли к годам гилельсовского обучения. Но, прежде чем начать о них рассказ, необходимо отступление.

Все перипетии музыкального становления Гилельса прослежены и описаны подробнейшим образом, с завидной тщательностью. Таким вниманием не может похвастаться никто из знаменитых пианистов. Все бы хорошо. Однако именно благодаря такому «расследованию» создалась странная картина: Гилельс будто бы обязан тем, чем он стал, исключительно своим педагогам. Вот вы видите, как его учили — с самого раннего детства, как учили его потом, когда стал старше, как учителя преодолевали его недостатки, как, наконец, он сам прикладывал громадные усилия, чтобы научиться, набраться ума-разума, как работал над собой… А в результате получилось: Гилельс — вечный должник своих руководителей, что бы он без них делал! (Только почему-то никто из прошедших школу тех же самых педагогов не стал Гилельсом; но это между прочим.)

Какие могут быть сомнения в той роли, которую играет педагог, — повезет ли с ним, установится ли необходимое взаимопонимание. Как же много это значит! Да и что знает и умеет пятилетняя кроха, впервые пришедшая на урок?! Незачем открывать Америку. Речь совсем о другом.

У Гилельса были — последовательно — три учителя: Яков Ткач, Берта Рейнгбальд, Генрих Нейгауз. Более всех известен последний, первые двое — несколько менее. Но каждый из них — замечательный мастер, и учившимся у них можно только позавидовать. Однако же в отношении Гилельса делались — не раз и не два — такие умозаключения, будто все его достижения — результат воздействия учителей. Можно подумать, что ученик — тем более такой! — пластилин, из которого можно вылепить, что душе угодно… Все это, мягко скажу, сильно отдает непрофессионализмом — ну, научите кого-нибудь стать (или быть) Гилельсом! Не надо доказывать: такие, как Гилельс, — их в искусстве единицы — всем обязаны, несмотря на необходимое и неизбежное ученичество, прежде всего самим себе, своему дару. Версия же о «сотворении» Гилельса учителями имела хождение по целому ряду причин. Сейчас, по возможности кратко, остановлюсь на одной из них.

Для начала проделаем маленький эксперимент. Спросите у любого — интересующегося, разумеется, фортепианной игрой, — чей ученик Гилельс? Ответ мгновенный: Нейгауза. Но ведь сам Нейгауз тоже у кого-то учился, не так ли? У кого же? Здесь придется поломать голову. Судя по всему — что и подтверждается соответствующей литературой, — Нейгауз обучался, не испытывая особой надобности в руководителе (сознательно не называю его имени), в то время как Гилельс — и это тоже из печатных источников — получил от Нейгауза все ему «недостающее».

Мы хорошо знаем учеников А. Гольденвейзера и не перепутаем: вряд ли кто-то считает, будто Д. Башкиров ученик Нейгауза, а А. Ведерников — Гольденвейзера. У кого же учился сам Гольденвейзер? Вопрос не праздный.

Короче говоря, профессора нашего старшего поколения в представлении широких слоев музыкантов и околомузыкальной публики как бы прочно «прикреплены» к своим ученикам, чего нельзя сказать об их собственных «взаимоотношениях» со своими учителями. Почему это так? — Попробуем выяснить… Для этого продолжим викторину, но вопросы будут относиться уже не к старшему поколению, а гилельсовскому (или «рядом» с ним). Чей ученик Микеланджели? Кому он обязан всем? Не спешите, я подожду… Что-то не слышу внятного ответа… Ну, тогда, может быть, вы назовете учителей Гульда?.. Аррау?.. Ну-ка, отвечайте не раздумывая!.. Что, не очень-то получается? Да и вопросы кажутся, наверное, неуместными: ведь все поименованные (и не только они) вроде бы «возникли» сразу такими, какими они живут в нашем сознании.

Коротко об основателях

Теперь впору завершить разговор о нашем старшем поколении (имен пока не называю). Воспользуюсь репликой Маяковского и спрошу: кем они были до семнадцатого года? Конечно же, выдающимися музыкантами. А вот *после* стали основоположниками советской фортепианной школы. Разве не так? Вот Рахманинов, их сверстник, — так он ничего «не основоположил». Они же оказались у истоков… «Основоположничество» как институт, разумеется, имеет место быть. Но если оно создается искусственно и «действующие лица» назначаются… Мы знаем: Глинка — основоположник русской классической музыки; он стал им в силу своего гения и значения, а не потому, что произошли социальные катаклизмы. Любопытно обстоит дело в литературе: Горький — основоположник, а, к примеру, Бунин или Набоков — нет. (Кстати, порою возможна даже ротация: так, долгое время Америка чтила основателем своей национальной композиторской школы Эдвина Мак-Доуэлла, пока со временем его не сменил — на самом наисправедливейшем основании — Чарльз Айвз; но это к слову.)

Еще немного терпения, читатель, и станет ясно, куда я клоню.

В 1954 году вышла книга под названием «Мастера советской пианистической школы» (обратите внимание на дату: что произошло годом раньше, не надо напоминать). Книга интересная и полезная (допущена «в качестве учебного пособия для студентов фортепианных факультетов консерваторий»). Она содержит четыре очерка: о К. Н. Игумнове, А. Б. Гольденвейзере, Г. Г. Нейгаузе и С. Е. Фейнберге. Вот и обозначены эти имена. Они священны для нашего искусства. И речь не о них вовсе, а *о том времени, в котором они жили, выходили на эстраду, учили…* (будь моя воля, я бы напечатал этот тезис шрифтом другого цвета — для выделения). Сделаю несколько выписок из вступительной статьи к этой книге, с целью дать читателю представление о том, каким это время было, — тем более что «племя младое и не очень хорошо знакомое» вообще не имеет о нем понятия. Время было, как бы это сказать… своеобычное.

«Успехи советской фортепианно-исполнительской школы — результат повседневных забот партии и советского государства о воспитании и образовании молодежи нашей страны… Решающую роль в достижениях советского пианизма играют принципы марксистско-ленинской эстетики и вытекающие из них идейно-художественные задачи советского искусства, которым

подчиняются цели и методы обучения учащихся… Завоевания советского пианизма являются результатом мудрого руководства нашей партии развитием искусства, ее настойчивой борьбы с различными ошибками и чуждыми советской культуре влияниями буржуазного искусства… Если, например, А. Г. Рубинштейн когда-то говорил, что исполнителю „недостаточно заботиться о механизме, а нужно понять, почувствовать, вникнуть и углубиться в творение и воспроизвести перед слушателями идеи его“, то марксистско-ленинская эстетика выдвигает перед советскими педагогами и более глубокие идейно-художественные задачи… Работа советских музыкантов-педагогов над овладением марксистско-ленинской теорией помогает им более глубоко разбираться в основных вопросах музыкальной эстетики, дает им возможность научно обосновать свои взгляды на идейное содержание музыкальных произведений, правильно решать проблемы их интерпретации… А в годы, предшествовавшие постановлению ЦК ВКП(б) об опере „Великая дружба“ В. Мурадели, педагогический репертуар фортепианных классов наших консерваторий, музыкальных училищ и школ нередко засорялся произведениями, наносящими вред правильному воспитанию художественных вкусов учащихся. Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года, выступления А. А. Жданова на Совещании деятелей советской музыки и другие опубликованные материалы по идеологическим вопросам сыграли огромную роль и оказали неоценимую помощь советским педагогам в борьбе с недостатками и ошибками в идейно-художественном воспитании нашей молодежи. В последующие годы репертуар учащихся был очищен от антихудожественных, идейно чуждых советскому искусству произведений. Помощь, оказанная партией в исправлении ошибок, имевших место в советской фортепианной педагогике, способствовала укреплению лучших и передовых тенденций… Руководствуясь указаниями партии, советские педагоги выполнили плодотворную работу…»

Кажется, хватит. Уверяю читателя: никакого умышленного подбора цитат здесь нет — беру чуть ли не все подряд, содержащееся на самых первых страницах обширной статьи. Картина, по-моему, складывается вполне законченная. Однако же сам собой возникает вопрос: почему в книге четыре основоположника, или, если угодно, основателя, — почему именно четыре, а не, скажем, пять? Поделюсь своей догадкой: да потому, что их число должно было — это получалось непроизвольно — обязательно соответствовать до боли знакомой всем «тетралогии»: Маркс, Энгельс, Ленин, Сталин. Этих — четыре, а тех — пять? Это, знаете ли, слишком… Цифру «пять»

называю не случайно. Ведь книга-то озаглавлена «Мастера советской пианистической школы» — «советской», а не «московской»! Правда, на обложке внизу значится: «Московская консерватория», но на титульном листе этого указания уже нет — оно перебралось вверх, став «шапкой», — и указывает на заведение, выпустившее этот труд. Так вот, — раз «советская пианистическая школа», а не «московская», то в таком случае с необходимостью должно присутствовать имя Леонида Николаева — главы ленинградской фортепианной школы, учителя Софроницкого, Юдиной, Шостаковича. Если же школа московская, то почему тогда исключен, скажем, Феликс Блуменфельд? Как ни крути, должно быть пять, а не четыре… Ан нет, «вычислено» безошибочно. (Разумеется, все четверо — за исключением Самуила Фейнберга — стали народными артистами.)

Но дело, конечно, не в цифрах — в сути. Понять ее и «подтвердить» поможет нам Константин Федин. Не обладая качествами бойца, он (через несколько месяцев после смерти Сталина) занес в дневник крамольные строки: «…Мы все ходим в коротких штанишках, в каждом слове ссылаемся на „учителей“: актеры — на Станиславского и Немировича, мы — на Горького; но ведь у Сурикова, Брюллова, Чехова etc. были тоже „учителя“. Мы же поклоняемся им — ученикам учителей. И ведь давно уже все мы стали тоже учителями… И внушенная нам робость, уничижение перед „классиками“ есть не что иное, как непонимание нашего места в истории, как привычка к ученичеству».

Веско. Вот я и спрашиваю: возможно ли быть выше основоположников? Этим вопросом, оставшимся — пока! — без ответа, и закончу мое затянувшееся, но необходимое отступление. Высказанные соображения очень пригодятся нам в дальнейшем.

Однако же пора вернуться к Гилельсу; мы оставили его при самом начале занятий музыкой.

О первом учителе, гаммах и кое-чем еще

Итак, Яков Ткач получил нового ученика. (Намеренно называю его без отчества, так как имеются расхождения: в книге Хентовой — Исаакович, в книге Баренбойма — Исаевич.) В молодые годы он узнал Париж, где учился у знаменитого пианиста Рауля Пюньо. Сам Пюньо был учеником Ж. Матиаса, занимавшегося, в свою очередь, у Шопена. Конечно, любые прямые выводы будут выглядеть наивно, но, как мы видим, родословная богатейшая. Хотя бы поэтому кажутся несколько преувеличенными представления о Ткаче — в только что названных книгах, в частности, — как об учителе старой (читай — устаревшей) школы, занимавшемся лишь муштрой и двигательными проблемами, причем, как правило, «в приказном порядке». Между прочим, изматывающей муштре подвергался в детстве Бетховен; в дальнейшем, кажется, это не причинило ему никаких неприятностей.

Да, Ткач считал, что заниматься надо с жесткой систематичностью, не давая себе поблажек. Он был уверен, что пианистический аппарат (какое жуткое слово!) закладывается именно в детстве — в чем, не будем лукавить, был не так уж не прав, — но он понимал толк в своем деле и не ставил ученику на тыльную сторону ладони стакан с водой. Скажу больше: предсказав Гилельсу — первым! — с поражающей точностью его будущее (о чем ниже), не мог же он, в самом деле, думать, что оно, это будущее, станет «таким» благодаря только «технике», на каком бы уровне она ни находилась! Вот мне и кажется, что Ткач вовсе не был таким «элементарным» и ограниченным, каким он предстает со страниц книг о Гилельсе. Его принято основательно поругивать, но мне хочется сказать о нем доброе слово.

Ткач приходил к Гилельсу домой, обыкновенно поздно вечером, уставшим после хождений по ученикам, но с Гилельсом он обретал второе дыхание и вел урок с превеликой настойчивостью и требовательностью — до тех пор, пока мальчик окончательно не терял способности хоть что-нибудь воспринимать. Бывало, назначал урок у себя дома, и тогда приходилось возвращаться назад уже в полной темноте, осторожно пробираясь по пустому и опасному городу…

Как проходили занятия? Я уже говорил, что с самого начала каждый шаг маленького Гилельса — вплоть до последовательности детских пьес и этюдов — прослежен с неусыпной бдительностью; поэтому освобождаю читателя от ненужных повторений. Самое надежное — все узнать из первых

рук. В 1938 году после победного для Гилельса Брюссельского конкурса корреспондент газеты «Советское искусство» разыскал Ткача и взял у него интервью (опубликовано под заголовком «Детство Гилельса»). Ткач вспоминал: «Школа Бейера была пройдена с молниеносной быстротой в пять недель. Уверенность и четкость ритма… проявлялись уже тогда, в первые дни занятий, когда мальчик играл упражнения из Школы и легкие этюды Лютша… Эмиль двигался вперед семимильными шагами. Через несколько месяцев он играл все три тетради этюдов Лешгорна, через год — сонатины Клементи и к концу второго года — маленькие прелюдии Баха и до-мажорную Сонатину Моцарта… Прекрасные руки и память служили ему верными помощниками».

Помимо того, Ткач приучил своего ученика регулярно играть гаммы, и всю жизнь Гилельс считал для себя невозможным обходиться без них, — воистину профессиональное и честное отношение к своему делу, к своему «святому ремеслу». Надо сказать, что некоторые пианисты относились к гаммам весьма скептически и даже бравировали этим.

Не буду темнить: имею в виду Святослава Рихтера. Конечно, Рихтер — исключение, да и каждый выбирает свой «способ существования». Но все же… Гаммы он никогда не играл: «Я… когда слышу гаммы, то совершенно зверею». Так вот, как раз сюда настоятельно просится цитата из Нейгауза: «…Рихтер не строит всю технику, — пишет Нейгауз, — по „заготовкам“, — забавный пример. В сонате Моцарта… встречается гаммообразный пассаж… Казалось бы, что же трудного в этом пассаже для такого виртуоза, как Рихтер? Любая приличная ученица может сыграть его хорошо. И, однако, он на моих глазах буквально мучился с этим пассажем, повторял его по нескольку раз и жаловался, что не звучит так, как он хочет. (У меня промелькнуло: Слава „психует“.)

Как же объяснить такое странное явление? Мне кажется так: этот пассаж для него единственный, такой же „единственный“, как и вся соната, он — если хотите — уникальный, и потому требует „уникального“ отношения к себе».

Интересно. Но ведь не о каких-то высоких материях речь — в том-то и дело, что в стиле, о котором говорит Нейгауз, — венская классика! — композиторы постоянно пользовались определенными «заданными» формулами, применяя их — одни и те же — в различных сочинениях и «ситуациях». Все это «содержится» в гаммах (ненаучно объединяю под этим понятием — для удобства — и различные виды арпеджио, и, шире, даже упражнения, то есть любую техническую работу в узком смысле).

Испытывая терпение читателя, добавлю — кратко — еще о Рихтере. Он говорил корреспонденту: «Я никогда не занимаюсь

отдельно техническими упражнениями. Я предпочитаю заниматься музыкой». И еще раз, в этом же интервью: «Я помню, однажды Игумнов сказал мне, что я недостаточно люблю фортепиано. Может быть, он прав. Я люблю музыку». Но есть ли вообще надобность приносить в жертву свой инструмент, подчеркивая тем самым собственную принадлежность к «высшим сферам»? Ведь музыка не возникает «из ничего». Оттого музыкантам, причем не самым ремесленным, нечто подобное и присниться не могло.

Так, по словам Иосифа Левина, Антон Рубинштейн играл гаммы столь совершенно, «почти божественно — дух захватывало от их красоты, пока не отзвучала последняя нота».

А Рахманинов… Как вспоминал Горовиц, «он постоянно занимался — каждый день играл гаммы и арпеджио». Не любили они музыку…

Еще пример. Бруно Вальтер рассказывает о своем совместном выступлении с Пабло Казальсом, когда он мог наблюдать беспрестанные занятия Казальса в день концерта: «У меня сохранилось воспоминание не только о его ослепительном музицировании, но и о фанатической погруженности в технические проблемы инструмента… мне словно открылась его душа, переполненная музыкой и любовью к инструменту». При всем желании не обнаружить здесь даже намека на противопоставление «возвышенного и земного». Таковое не требовалось.

И еще немного на эту тему, поскольку в отношении Рихтера все оказывается не столь однозначным. Многие люди, слышавшие, как он занимается, утверждают, что он не обходился без гамм и упражнений. Зачем же это отрицать?! То же — и с количеством часов, проводимых им за роялем. В автобиографической книге В. Маргулиса — мы еще встретимся с нею — есть такая лаконичная фраза: «Святослав Рихтер, по воспоминаниям его соседей, *а не его собственным воспоминаниям*, занимался день и ночь». Вскользь брошенная «невзрачная» оговорка сразу же приковывает внимание.

И действительно, по необъяснимым причинам Рихтер всячески открещивается от, казалось бы, неопровержимых фактов. В фильме Монсенжона Н. Дорлиак вспоминает о беспрестанных многочасовых занятиях Рихтера — кому лучше знать, как не ей? Вслед за этим в кадре Рихтер: «Никогда этого вообще не было». Как понимать?!

Но хватит о Рихтере, заканчиваю длинное «ответвление».

Нас занимает сейчас первый учитель Гилельса. Продолжаю.

Вошло в обиход искоса поглядывать на Ткача как на

проводника не очень верной «репертуарной политики»; но он был человеком своего времени и не мог смотреть на многое, и на репертуар, в частности, глазами музыканта конца XX столетия. Да, он давал играть много сочинений виртуозно-салонного плана, давно для нас устаревших; в те времена, однако, они были широко распространены. Но ведь Гилельс прошел у него Баха и Скарлатти, Мендельсона и Моцарта, Клементи и Бетховена, Шопена и Листа! Прямо скажем, за школьные годы не так уж бедно. Баренбойм укоряет Ткача за то, что он обошел альбомы Шумана и Чайковского. Если это и так, то не вполне: Гилельс играл «Вещую птицу» и — в своем первом концерте — «Романс» Fis-dur Шумана. Но, возможно, и мнение рецензента этого самого первого гилельсовского концерта не лишено оснований: «Педагога [Ткача]… можно приветствовать за то, что он не перегружает детского восприятия эмоциональной музыкой, предлагая ему, преимущественно, светлые, безмятежные звучания Скарлатти, Мендельсона и др.» По той же причине — не истощать эмоциональную сферу мальчика — Ткач не давал Гилельсу часто выступать, к чему тот стремился всеми силами (Рейнгбальд относилась к этому иначе — так ведь Гилельс был старше!). Он был своевольным учеником. Часто не хотел учить то, что задавал ему строгий учитель, или, наоборот, сам просил понравившуюся ему пьесу; как правило, получал отказ, — был недоволен и обижался. С ним никогда не было легко — ни тогда, ни потом.

Его «поступки» тех лет говорят сами за себя. Он до страсти полюбил импровизировать; это, как сказали бы сейчас, было его хобби. Баренбойм находит объяснение: то была неосознанная тяга освободиться от «оков» Ткача и делать что-то самому, самостоятельно, неподконтрольно. Но это еще и потребность в «своей» музыке: требовали выхода свои представления, эмоции, звучания, наконец. И он это мог. Другое увлечение — транспонирование — уже не объяснишь «освобождением» от тирании Ткача. Ему казались недостаточно интересными пьесы с малым количеством ключевых знаков, тем более, вовсе без них. Куда увлекательнее было играть те же пьесы в каком-нибудь ре-бемоль или фа-диез мажоре! Сложнейшая операция, но выходило же! Таковы детские забавы Гилельса; все они — вспомните и «театр» — связаны с музыкой, с тем, что было ему дороже всего.

Какая ограниченность и крайняя специфичность помыслов, — где здесь поэтические мечты? Бросается в глаза почти полное отсутствие русалок, ведьм, чертей, леших, домовых, гномов, многих других представителей разной нечисти… Все музыка, да музыка… До чего же «маловысокохудожественно», как сказал бы Зощенко…

Конечно же, Гилельс отдал дань обычным детским развлечениям — ничто ребяческое не было ему чуждо. Когда он чуть повзрослел, его занимали и более серьезные «проблемы»: чего стоит хотя бы интерес к истории Древнего Египта и Рима (не расскажи об этом по случаю сам Гилельс — никто бы и знать не знал)! Тем не менее с некоторых пор — мы увидим, с каких именно — Гилельса принято стало уличать, не глядя на возраст, в узости интересов, недостаточности знаний, кругозора и т. п., придавая этому, так сказать, краеугольное значение.

Я уже упоминал, что с самых ранних лет Гилельсом владело неудержимое стремление выступать. На сцене он не испытывал никаких «неудобств» — играл с радостью и подъемом. На «Музыкальных курсах» — так называлось заведение, где Гилельс учился у Ткача (по-теперешнему — музыкальная школа), — ему, естественно, полагалось играть на концертах и экзаменах. В интервью, которое уже приводилось, Ткач рассказал: «Первый экзамен Эмиля состоялся в 1924 году, когда ему не было и восьми лет. На экзамене он всех ошеломил… Мальчик играл все три части сонаты Моцарта, этюд Черни и „Тамбурин“ Рамо. Легкость игры, уверенность и четкость ритма поразили всех… Через некоторое время Гилельс исполнил „Военный марш“ Шуберта-Таузига. Это выступление произвело фурор… Его игра была точна, в ней не было ничего небрежного, случайного…»

Свой первый выход на «академическую» сцену вспомнил впоследствии и сам Гилельс: «Помню свое первое выступление. Семилетний ученик одесской музыкальной школы, я поднялся на эстраду для того, чтобы сыграть до-мажорную Сонату Моцарта. Сзади в торжественном ожидании сидели родители и педагоги. На школьный концерт пришел знаменитый композитор Гречанинов. В руках все держали настоящие печатные программы. На программе, которую я увидел впервые в жизни, было напечатано: „Соната Моцарта, исп. Миля Гилельс“. Я решил, что „исп.“ — это значит „испанский“ и был очень удивлен. Я кончил играть. Рояль стоял у самого окна. На дерево за окном прилетели красивые птицы. Забыв, что это эстрада, я с большим интересом стал разглядывать птиц. Тогда ко мне подошли и тихо предложили поскорее уйти со сцены. Я неохотно ушел, оглядываясь на окно. Так закончилось мое первое выступление». Присутствие Гречанинова не прошло даром: по словам Баренбойма, «его исключительно высокая оценка искусства маленького Гилельса доставила ребенку и его учителю немало радости». К сожалению, не удалось найти подлинные слова Гречанинова, — а ведь это был первый, самый ранний отзыв о Гилельсе музыканта такого ранга.

С подлинным верно

Из приведенных цитат может сложиться впечатление — а к собственным высказываниям Гилельса я буду еще прибегать, — что Гилельс был словоохотлив и любил «вещать». Ни в малейшей степени такое представление не будет соответствовать истине. Он был человеком совсем иного склада: молчаливым, замкнутым, всячески избегавшим пристального внимания к своей персоне; никогда не разглагольствовал — пользуясь правом мировой знаменитости — на всевозможные (тем более — далекие от его прямого дела) темы; не ронял слова попусту и, зная, что за ним записывают, не стал бы оповещать, какую он употребляет пищу в холодную погоду и как любит картошку и сладкое… А уж о музыке… Никогда он не «общался» с ней запанибрата, тем более — свысока. Избегал интервью, не давал оценок — нравится ли ему что-то или нет; а уж если приходилось, то, как правило, в таком ключе: «Я не могу компетентно судить об импрессионизме как о течении искусства, но музыка Дебюсси и Равеля…» — ну, и т. д. Нет, не желал он рядиться в тогу судьи, тем паче, прокурора. Свои мысли, переживания — кому это интересно? — не выплескивал наружу. И только Баренбойму — как ранее Вицинскому — удалось более или менее разговорить его, да и то в самом конце пути… И писал он неохотно — это была далекая от него сфера — только когда было «надо», раз уж нельзя было уклониться.

Коль скоро мы оказались на этой колее, не будем сворачивать и пройдем немного вперед. Скажу здесь, что характеру Гилельса была свойственна, если можно так выразиться, оглушительная правдивость; если он что-то говорил — значит, думал именно так, значит — «с подлинным верно». Причем его нисколько не заботило, «выгодно» ему это или нет. Он говорил о себе, глядя со своей колокольни, говорил честно и прямо, будто невдомек ему было, что критики, да и воспитанная ими публика — кто по непониманию, а кто и не без злорадства, — указывали пальцем: видите, сам же признает!

В дальнейшем этот запрещенный прием не гнушались с удовольствием применять. Получается, что отчасти и он сам «виноват» — без вины виноват…

А для наших критиков отделить высказывания самого творца от объективной значимости созданного им — задача неразрешимая; читателю будут представлены во множестве соответствующие материалы. Стало быть, Тридцать две вариации Бетховена должны быть «пошлой пачкотней», а лучшие сочинения

Брамса — «совершенно бесполезной мазней», поскольку так говорили о своей музыке сами эти композиторы. Понятно, что «критика» Гилельса в значительной своей части держится именно на придании «прямого» смысла тому, что сказать о себе имеет право только он сам. Но Гилельс не осторожничал — только правда, и ничего кроме правды…

Ненадолго задержусь на этом.

Часто цитируют его слова: «Люблю то, что не дается, люблю „сопротивление материала“». Ага, вечно ему что-то не дается, трудно, конечно, приходится… Ну, ничего, будет много работать — может, и преодолеет…

Рассказ Гилельса о работе над Сонатой b-moll Шопена — знаменитой «своей» сонатой, ставшей сенсацией в музыкальном мире, — вызывает оторопь: «Она [соната] сразу все выявила — „вязкость“ игры, недостаточное владение левой рукой legato в медленных темпах (долго не удавался, например, аккомпанемент средней части похоронного марша), примитивность фразировки в побочной партии первой части и середине скерцо». Каково?! Тут уж самый бесталанный студент почувствует себя первым пианистом мира, ей-богу!

Или такое признание: «Так хочется играть! А ведь конец работы еще не наступил. В исполнении еще нет „свободного дыхания“. Нужно запастись терпением. Не торопиться. Вслушиваться в музыку. Проверять свои ощущения. Играть пьесу людям, которые скажут суровую правду в глаза…» Хорош! — значит, знает, что играет неважно: суровую правду ему подавай! Ждет, что люди подскажут, посоветуют, помогут, — сам-то не уверен…

Кратко обрисовал Гилельс свой подход к изучению новых советских сочинений: «Действовать смело. Не бояться неудач». Да, к неудачам ему не привыкать…

О знаменитом цикле пяти бетховенских концертов поделился: «В процессе работы почти не было неудачных проб, туманных эскизов, блужданий по ошибочным исполнительским тропам». Ну, это еще ничего — не так как всегда, жить можно.

Так что «критика» использовала «по назначению» те карты, которые сам Гилельс давал ей в руки.

И напоследок — для полноты впечатления — присовокуплю сюда эпизод, рассказанный Гаккелем. Он, этот эпизод, упомянут походя — совсем в другом, не «моем» контексте; но факт остается фактом, и я посмотрю на него под «нужным» сейчас углом зрения. Гаккель пишет: «Из детских моих лет: Казань 1943 года; в городе — эвакуированные Академия наук, Союз писателей… Гилельс дает концерт в клубе имени Менжинского — на лучшей тогда

„концертной площадке“ Казани (я запомнил с той ясностью, с какой запоминают только в детстве, шопеновскую f-moll’ную Фантазию в его исполнении), а на следующий день приходит в общежитие Казанского Большого драматического театра и в маленькой клубной комнате играет работникам театра (среди них — мои родители, эвакуированные из Ленинграда). С юношеской учтивостью извиняется за то, что не успел позаниматься перед выступлением».

Гаккель видит тут юношескую учтивость, но в «моем» контексте это пример — еще один — обезоруживающей честности и прямоты. Конечно, в Большом зале консерватории не предупредишь — мало ли как складывались обстоятельства, в каком состоянии приходилось подчас играть «закусив удила», — а вот в маленькой клубной комнате — можно. Подумать только: выступление, прямо скажем, не столь важное, — невелика ответственность, уж обошлось бы! Но перед собой… — в этом все дело.

Когда-то Горький назвал Блока человеком «бесстрашной искренности». Целиком отнесу эти слова к Гилельсу. Мимоходом замечу: как натура редкостно цельная, словно высеченная из единого куска гранита, Гилельс и в отношениях с людьми был точно таким же — прямым, часто до резкости. Не прикидывавшим «как бы чего ни вышло». И тем самым с большой легкостью наживал себе врагов — но это уже другая тема. Продолжу прерванный рассказ.

Пророчества начинают сбываться… Первый концерт

Итак, Гилельс отыграл свой первый экзамен. Ткач, невозмутимый и сдержанный, многое повидавший на своем веку, был выбит из колеи. Однажды он заговорил с мальчиком о том, что ждет его в будущем: он будет артистом, поедет сначала в Москву, потом в Париж, Нью-Йорк… и его антрепренером будет знаменитый Сол Юрок, который устраивал концерты Шаляпина… Это прозвучало как нечто фантастическое и, уж во всяком случае, несбыточное. Но Ткач не только не ошибся, но предугадал все с какой-то почти пугающей точностью. Говоря словами поэта, ему словно дано было увидеть гилельсовскую

Всю будущую жизнь насквозь.
Все до мельчайшей доли сотой
В ней оправдалось и сбылось.

Все напророчил Ткач — даже порядок «основных» городов оказался «настоящим», не говоря уже о Юроке. Ткач получил даже и такое «подтверждение»: «На всем протяжении моей деятельности музыкального критика, — писал американский рецензент о концертах Гилельса, — я не видел, чтобы какого-либо приезжего артиста, за исключением Шаляпина, встречали с таким энтузиазмом и такой овацией».

Благо, сказанное Ткачом не осталось лишь устным преданием: он письменно оформил свои «убеждения». Это поразительный документ: «Сим подтверждаю, что ученик мой, Миля Гилельс… является по своим редким способностям выдающимся ребенком. Природа одарила его замечательными руками и редким слухом, что свойственно тем, которые родились исключительно для фортепианной игры… В дальнейшем СССР обогатится пианистом мирового масштаба».

Как в воду смотрел! Сколько же лет было Гилельсу, когда он получил такую характеристику? Для большей наглядности пишу цифрой — 9! Почти сорок лет спустя Гилельс признался: «Никогда не забуду, что Ткач помог мне поверить в свои силы».

Меж тем шла обычная повседневная жизнь — занятия у Ткача, занятия в общеобразовательной школе и посещение концертов, — музыкальная жизнь Одессы предоставляла для этого редкие возможности.

В 1927 году приехал на гастроли Сергей Прокофьев. Об этом

много писалось. Гилельс был на его концерте, и ему запомнилась — это многократно цитировалось — прокофьевская игра «наотмашь». Прокофьеву, конечно, и померещиться не могло, что в зале сидит мальчик, который станет первым исполнителем его «главной» — Восьмой сонаты. Тогда же слышали Прокофьева и Ойстрах, и Рихтер.

В том же году в Одессу приехал и Николай Метнер, о чем пишется несравненно реже. Гилельс на его концертах не был, но через десятилетия именно он вернул на эстраду сочинения Метнера, долгие годы пребывавшие под негласным запретом. Парки замысловато плетут свои нити…

О том, каким пианистом был в те годы Гилельс, дают представление слова Якова Зака: «Уже тогда Гилельс поражал нас всех своей игрой. Я помню, как он в 10–12 лет играл Моцарта, Шуберта, этюды Шопена… Это было что-то непостижимое».

Подошел срок, когда Ткач почувствовал, что уже не может держать Гилельса «при себе». И он сделал соответствующий шаг.

Слово композитору К. Данькевичу: «В последних числах мая 1929 года на заседание Одесской организации композиторов талантливый педагог Я. И. Ткач привел своего ученика, 13-летнего Милю Гилельса. О нем первый учитель говорил с необычайным волнением, как о выдающемся таланте.

Мальчик смело сел за рояль и исполнил „Патетическую сонату“ Бетховена. Несмотря на то, что мальчик не мог еще со всей глубиной раскрыть идейную сущность сонаты, его игра нас всех буквально потрясла. Уже тогда мы ощутили львиную хватку, стальной ритм, могучую энергию и солнечный темперамент 13-летнего пианиста».

Ненадолго прерву цитирование. Возникает вопрос: если идейная сущность сонаты — самое главное! — со всей глубиной не раскрыта, то чем же игра так потрясла? Хотелось бы знать. А дело в том — не надо производить трудоемких изысканий, — что Данькевич писал эти строки в 1948 году — попробуй-ка, обойдись тогда без «идейной сущности»! Сколько же налеплено на Гилельса подобных наклеек! Время навязывало свои представления и изъяснялось на своем языке.

Данькевич продолжает: «Мы решили познакомить музыкальную общественность города с этим выдающимся явлением. И 11 июня того же года в зале Одесской консерватории Эмиль Гилельс дал свой первый в жизни концерт. Успех этого первого концерта был рождением первого луча мировой славы выдающегося советского пианиста». (Об одной неточности: концерт состоялся не в зале консерватории, как пишет Данькевич, а в зале Вуторма. Эта — в полном соответствии со стилем тех

дней — аббревиатура означала: Всеукраинское товарищество революционной музыки. Так — в книге Хентовой; у Баренбойма иначе: Всесоюзное товарищество революционных музыкантов. Нет смысла выяснять — в конце концов, это не суть как важно. Ясно только, что и музыка, и музыканты, и товарищество — все было революционным.)

Программа концерта представляет большой интерес. Привожу ее (оригинал, между прочим, на украинском языке) по фотокопии афиши.

Первое отделение
Бетховен — Соната Pathétique
Шуман — Романс Fis-dur
Скарлатти — Пастораль
— Каприччио
Мендельсон — Скерцо
Скарлатти — Соната A-dur

Второе отделение
Шопен — Этюды f-moll, cis-moll
— Экспромт Fis-dur
— Вальсы № 6 и № 5
Лист — Концертный этюд Des-dur

Кое-что требует расшифровки; к сожалению, не все можно уточнить.

С Бетховеном и Шуманом («Романс» ор. 28 № 2) — все ясно. Что же касается Пасторали и Каприччио Скарлатти, то это Скарлатти-Таузиг. Скерцо Мендельсона — ор. 16 № 2. А вот Соната A-dur Скарлатти — неизвестно какая, можно только гадать. Этюды Шопена — ор. 25 № 2 и ор. 10 № 4, Экспромт — ор. 36. Вальсы № 6 и № 5 Шопена — это Des-dur, ор. 64 № 1 и As-dur, ор. 42. Лист — без вариантов.

След от концерта остался: в газете была помещена рецензия — первая из тех, которые могли бы составить тома гилельсовской летописи (небольшой отрывок из нее я уже приводил). Автор выражал пожелание, чтобы этому «крупному музыкальному таланту» была оказана помощь и всяческая поддержка.

Дата 11 июня 1929 года была для Гилельса, как теперь принято выражаться, знаковой. В 1979 году он сам недвусмысленно заявил об этом, отметив ее пятидесятилетний юбилей серией концертов в Одессе, Москве и ряде зарубежных городов. В Германии к этому событию был приурочен выпуск иллюстрированного буклета.

Что же касается программы первого концерта, то во многих

отношениях она показательна. Прежде всего: два сочинения из нее — «Патетическая соната» Бетховена и «Романс» Fis-dur Шумана прозвучали на юбилейных концертах. Далее. В «первой» программе — имена композиторов, каждый из которых займет важнейшее место в громадном репертуаре Гилельса. Наконец — что символично — последний в жизни концерт Гилельса (в Хельсинки) включал сочинения трех композиторов, двое из них — Скарлатти и Бетховен — значились в программе первого концерта.

Таков «отсвет», бросаемый тем, памятным концертом 1929 года на всю последующую гилельсовскую жизнь.

Отыграв концерт, Гилельс недолгое время еще продолжал занятия у Ткача. Был пройден Es-dur'ный Концерт Листа, однако все больше ощущалось, что Ткач становился «тесен» Гилельсу — к тому же он, кажется, и не вел старших учеников. Расставание — неизбежное, ничего не поделаешь — было тяжелым для обеих сторон.

По счастью, Ткач дожил до предсказанной им всемирной славы своего ученика. В дальнейшем, по крайней мере, в гилельсовской литературе, след его теряется… Сам же Гилельс знал, что его первый учитель трагически погиб в Одессе во время войны.

«Никогда не забуду…» — написал Гилельс. И мы — берусь говорить от «множественного числа», — слышавшие живого Гилельса, тоже будем помнить. Спасибо ему.

О новом учителе и о том, что с этим связано

Тридцатые годы вместили в себя важнейшие события гилельсовской жизни — начало его славы, зарождение легенд о нем… И все, что было сказано и написано о Гилельсе позже, с неизбежностью несет на себе печать этого времени. Обстоятельство важнейшее! Но — по порядку.

В 1930 году (по некоторым — неверным — данным, в 1931 году) Гилельс был принят в Одесскую консерваторию, в класс Берты Михайловны Рейнгбальд. О ней немало сказано — не буду повторять. Главное в том, что она оказалась именно тем педагогом, который был нужен Гилельсу в тот период. Сама Рейнгбальд подробно рассказала о занятиях с Гилельсом: находясь во время войны в эвакуации в Ташкенте, по просьбе кафедры специального фортепиано Ленинградской консерватории она сделала доклад «Как я обучала Эмиля Гилельса». Но, к сожалению, — не хотелось бы говорить об этом! — Рейнгбальд не всегда находит точные слова для передачи своих мыслей, и это нередко искажает саму мысль. Те же, кто писали о Гилельсе и полностью доверяли каждому ее слову (что вполне можно понять), оказывались авторами многих искажений. Но, повторяю, Рейнгбальд сумела повлиять на Гилельса благотворнейшим образом. О чем он сам помнил всю жизнь, считая ее своим «подлинным музыкальным воспитателем». Ее памяти он был неколебимо верен. Надо сказать, что чувство благодарности и признательности, не столь уж часто свойственное людям, было ему присуще в высшей степени. Мы это увидим.

Когда Гилельс пришел к Рейнгбальд, ему было 13 лет — возраст трудный, «самостоятельный» и «независимый»; его характер отличался упрямством и своеволием. Его представления — о чем бы то ни было — почти не поддавались «регулировке»: он стоял на своем, и нужно было обладать многими качествами, которыми и обладала Рейнгбальд, чтобы суметь в чем-либо убедить, а то и переубедить своенравного подростка.

В своих записках, рассказывая об ученических годах Гилельса, Рейнгбальд, как я уже говорил, допускает необъяснимые неточности — от фактических ошибок до неверных оценок многих «положений».

Рейнгбальд пишет — начну с этого, — что Гилельс поступил в ее класс в 1928 году. Обращаюсь к знаниям читателя: как же это

могло быть, если свой первый концерт Гилельс играл в 1929 году, будучи учеником Ткача?! Но, может быть, это случайная оплошность Рейнгбальд? — Нет. «Эмиль Гилельс, — пишет она на следующей странице, — стал моим учеником в одиннадцатилетнем возрасте». Как видите, Рейнгбальд последовательна. Конечно же, это неверно (что отмечает в комментарии публикатор записок С. Хентова) — Гилельсу было тринадцать лет.

Но и это не все. Делясь своими трудностями, возникающими при работе над этой непростой темой, Рейнгбальд задается вопросом: «Как изложить в стройной форме педагогическую линию восьмилетних занятий с одним учеником?» Восьмилетних? Разве с 1930 года по 1935-й «умещается» восемь лет?!

Остается только пожать плечами. Конечно же, это дает основания весьма осторожно относиться к высказываниям Рейнгбальд, касающимся и собственно музыкальных тем.

«Художественное развитие Эмиля Гилельса, — пишет Рейнгбальд, — было примитивным. Помню первые уроки, когда он яростно воспротивился предложенной ему программе. Выясняя на первом уроке его репертуар, я обнаружила, что Бах и Гендель, Гайдн и Моцарт были ему вовсе незнакомы». Разве? Ведь на своем первом экзамене Гилельс играл целиком сонату Моцарта, в классе Ткача играл инвенции и сюиты Баха… В примечании С. Хентова снова вынуждена подправить: «Обучаясь в классе Я. И. Ткача, Гилельс играл некоторые сонаты Гайдна и Моцарта». Что же означает «вовсе незнакомы»?! Да (констатирую это, не боясь ошибиться), Гилельсу скорее всего оставались неизвестны 104 симфонии Гайдна и 41 симфония Моцарта!

Тем не менее Рейнгбальд поверили — и С. Хентова в том числе (несмотря на мудрые примечания): «В тринадцать лет, — пишет она — играя „Шум леса“ и „Патетическую сонату“, он имел самое смутное представление о Генделе и Гайдне». Тут уж на первом месте оказался, как видим, Гендель — действительно упомянутый Рейнгбальд. Но много ли и часто играют в музыкальных школах Генделя — и тогда и сейчас? Почему возник именно Гендель? Рейнгбальд просто «мыслила парами» — ну, скажем, Дебюсси и Равель, Прокофьев и Шостакович… Ведь она пишет: «…Бах и Гендель, Гайдн и Моцарт…» Вот и всплыл Гендель как «пара» к Баху. Да, конечно, Гилельс не знал всех ораторий и опер Генделя — это верно.

Как бы там ни было, слухи о «неосведомленности» мальчика-Гилельса сильно преувеличены: для своего возраста — ему ведь 13 лет (а по Рейнгбальд — 11!) — он был вполне «информирован». Откуда же он знал, скажем, Полонез As-dur

Шопена или Вальс из «Фауста» Гуно-Листа, которые и попросил на первом же уроке при получении программы? Необходимо иметь в виду, что в те времена еще не было того распространения информации — самого разного свойства, которое стало таким привычным в наши дни; не было телевидения, звукозаписывающей аппаратуры, пластинок, дисков, не говоря уже о компьютерах… Многое просто неоткуда было взять; это сейчас — только руку протянуть… Так вот, подходить с «поздними» мерками к тем, уже далеким временам, — неразумно.

Да, Гилельс при первой встрече не захотел играть то, что давала ему Рейнгбальд. Ну и что? Что это доказывает? Вспоминаю рассказ Рихтера о его первых уроках у Нейгауза: «Сначала Генрих Густавович задал мне Ля-бемоль-мажорную сонату Бетховена [№ 31, ор. 110]. Я не хотел ее играть, но пришлось».

Соблазнительно порассуждать: а, собственно, почему это «не хотел»? Ага, не понимал еще позднего Бетховена — вот в чем дело: все бы играть что-нибудь более «пышное», а ведь лет-то уже больше двадцати! Разве подобное истолкование не может иметь места? Забавно, не правда ли?

Теперь перепишу несколько абзацев — подряд — из книги Хентовой: «Уже в первые месяцы занятий, изучая Гилельса, Рейнгбальд ощутила огромный разрыв между развитием пианиста и уровнем его общей культуры. Посещение школы он считал лишь досадной помехой фортепианным занятиям, уроков не учил (какая редкость! — *Г. Г.*), в школе его причисляли к самым посредственным ученикам.

Правда, благодаря природной склонности к гуманитарным наукам, Гилельс приобрел кое-какие познания в истории и литературе, но математика, физика, химия еще долго оставались для него камнем преткновения. Отвлеченное логическое мышление отталкивало Гилельса. Круг интересов был ограничен.

Разрыв между общим и пианистическим развитием, равно как и замкнутый, не по летам суровый характер Эмиля, не могли, естественно, не сказываться и на его исполнении. Суровость и скрытность сковывали в лирических сочинениях (а это по летам или нет? — *Г. Г.*). Там, где требовались непосредственность и свобода выражения, он как бы стеснялся показать свое „я“ через музыку.

Узок был общий музыкальный кругозор. Он не знал симфонической и камерной литературы (о симфониях Гайдна и Моцарта, ораториях и операх Генделя мы уже говорили. — *Г. Г.*), почти ничего не читал о музыке.

Рейнгбальд понимала, что с течением времени этот разрыв,

усугубившись, может ограничить творческие возможности Гилельса. Ему угрожала опасность превратиться в пустого исполнителя, поражающего лишь своими внешними техническими достижениями. Темперамент и обаяние, свойственные молодости, в дальнейшем уже не смогли бы скрыть ограниченность интеллекта».

Так, отрицательных эмоций вполне достаточно. Читатель уже приготовился: ну, сейчас будет «опровержение». Да ничего подобного! Ведь для того, чтобы преуспевать еще и в математике, физике, химии, Гилельс должен был быть еще одновременно и… Лобачевским! А поскольку этого уж точно быть не могло, то Хентова совершенно права!

Нельзя не сказать здесь об одной детали, многое объясняющей. Дело в том, что, так как фортепианные занятия шли стремительными темпами, то по общеобразовательным предметам Гилельс вынужден был перепрыгивать через класс — для «синхронности», и, конечно, невозможно было наверстывать упущенное, подтягивать предметы к музыке; он и не успевал — музыка отнимала время; силы, помыслы были отданы ей… Потому и числился посредственным учеником.

Образ Гилельса тех лет рисуют воспоминания его соученицы по консерватории Л. Н. Гинзбург: «Наряду с известной зрелостью и сосредоточенностью, — пишет она, — в Эмиле проявлялись и свойственные возрасту мальчишеские озорство и, — хотя он был немногословен, — большое чувство юмора.

Не забыть мне, как веселились мы, когда Эмиль за роялем демонстрировал манеру игры своих товарищей — юношей и девушек нашего курса: слабую пианистку Маевскую или своего друга, талантливого Владимира Потапова, который увлекался музыкой С. Прокофьева, играл „Мимолетности“ и ему не удавались виртуозные эпизоды, а Эмиль демонстрировал, какими жестами и мимикой сопровождалась его игра. (Впоследствии В. Потапов станет доктором математических наук.)

В этих способностях имитатора Эмиль не знал себе равных».

Далее следуют особо интересные для нас сведения: «Немало юмористических оценок было связано с тем, что, серьезно, много занимаясь музыкой, Эмиль не всегда успевал посетить все лекции, а их было немало, причем они проходили вечером, а днем проводились экскурсии. Например: изучение „индустриального производства“, которое было в нашем учебном плане, требовало посещения заводов, а „Социальная гигиена“ — медицинских учреждений, и т. п.

За пропуски занятий Эмиль получал выговоры от дирекции, вплоть до исключения из состава студентов. Это, естественно,

вызывало огорчения, но и немало противоречивых событий, так как все, включая директора консерватории… знали, что в своей профессии он был лучшим студентом…»

Вскоре Гилельс получил право на свободное посещение лекций.

Итак: «ограниченность интеллекта», «узок… общий музыкальный кругозор», «разрыв между общим и пианистическим развитием», «круг интересов… ограничен». И все это — на одной странице книги небольшого формата; раствор довольно крепкий… Если еще к этому прибавить крайне специфические формы его детского интереса к «театру», то, действительно, картина складывается просто удручающая… Диву даешься, как смог ученик с такими вопиющими недостатками стать Эмилем Гилельсом!

И еще: «Суровость и скрытность сковывали в лирических сочинениях. Там, где требовались непосредственность и свобода выражения, он как бы стеснялся показать свое „я“ через музыку». Здесь Хентова тоже следует за Рейнгбальд. Это «обвинение» долго тяготело над Гилельсом: «лирика» ему не удается, это не его сфера и т. п.

До поры до времени отложим этот важный разговор — всему свое время. Вообще, перелистывая сейчас книгу Хентовой, особенно ясно видишь (да и раньше, конечно, было заметно), как же скупо отпустила природа Гилельсу от своих щедрот: все-то у него идет туго, вечно чего-то не понимает, почти ничего не знает… Примеры заняли бы слишком много места, да и приведенных достаточно.

Не забудем: Гилельсу 13 лет. И Рейнгбальд делала все, чтобы приобщить его к культурному «запасу», воспитать в нем образованного музыканта. Она ввела его в музыкальные круги города, познакомила со многими высококультурными людьми — а Одесса была богата ими — с теми, кто оставил в сознании мальчика глубокий след. При этом роль самой Рейнгбальд неизменно оставалась, конечно, ведущей; она сумела стать для Гилельса и учителем музыки, и заботливым другом — она любила своего ученика, понимала, с кем свела ее судьба, многое в его повседневной жизни взяла на себя, — и он отвечал ей взаимностью.

Из тех, кто благодаря Рейнгбальд оказался рядом с Гилельсом, прежде всего нужно вспомнить, по крайней мере, двух людей. Это музыковед, профессор Б. Тюнеев и А. Сигал — профессор-кардиолог.

Первый из названных здесь был человеком эрудированным, часто выступающим в печати с критическими статьями и

обзорами музыкальной жизни. У него в доме собирались музыканты разных поколений — своего рода кружок со звучащей музыкой, обсуждениями, спорами…

Александр Маркович Сигал — интереснейшая личность. Музыка была, можно сказать, его жизнью: не являясь музыкантом-профессионалом, он чрезвычайно много знал — больше, как это нередко бывает, чем иные «специалисты». В жизни музыкальной Одессы он сыграл выдающуюся роль, организовав Одесское филармоническое общество — оно занималось приглашением в Одессу гастролеров, вообще курировало музыкальную жизнь города. Такой человек не мог не произвести впечатления на Гилельса. Но симпатия была обоюдной. «Услышав игру Гилельса, — пишет Хентова, — Сигал увлекся его талантом и, несмотря на разницу в возрасте, подружился с мальчиком. В беседах ему удавалось вызвать Гилельса на откровенность, и он поражался его воле и природному уму». Гилельс часто приходил к Сигалу домой и был свидетелем, если так можно сказать, заседаний кружка одесской интеллигенции, где многое открыл для себя во взрослых разговорах, обсуждениях, спорах… «Гилельс, от природы очень застенчивый, обычно слушал, стараясь не обращать на себя внимания», — подмечает гилельсовскую «повадку» Хентова. Уже тогда проявилось редчайшее его качество: умение прислушиваться к чужому мнению, не отбрасывая с порога даже то, что не совпадало с его собственными взглядами; он всегда старался все взвесить, понять и «взять на вооружение», если, конечно, это не входило в противоречие с его мыслями. (Уже став «Гилельсом», он часто спрашивал и внимательно выслушивал даже тех людей, до которых, казалось, мог бы и не «снизойти», — все обдумывал и… поступал по-своему. Но если нужно для дела — значит, нужно, и он не боялся потерять свой престиж — посторонние соображения не брались в расчет.)

От встреч с Сигалом была и прямая польза: он, случалось, советовал Гилельсу — что играть, как построить программу того или иного выступления — словом, помогал; для Гилельса были очень ценны рекомендации старшего друга. И в дальнейшем Гилельс не терял связи с Сигалом, дорожил его мнением, храня к нему чувство признательности.

Приведу рассказ очевидца — С. А. Гешелина, доктора медицинских наук, профессора — о последней встрече Гилельса с Сигалом.

В Одессе, в доме его родителей иногда устраивались музыкальные вечера — конечно, не без участия Сигала; мать Гешелина дружила с Рейнгбальд. «Событием на таких вечерах, —

вспоминает Гешелин, — были выступления молодого Гилельса, который приходил с Бертой Михайловной, и они, по-видимому, „прогоняли“ программу будущего концерта.

Ираклий Андроников в одном из устных рассказов говорит об „атмосфере интеллектуального озона“. Не боясь показаться нескромным, я полагаю, что эта броская метафора определяет атмосферу, которая царила в довоенном доме моих родителей. Думаю, что общение с людьми высокой культуры способствовало гармоничному развитию юного Гилельса, ставшего впоследствии одним из величайших музыкантов мира».

Теперь — обещанный рассказ. «В послевоенные годы, — пишет Гешелин, — гастролируя в Одессе, Гилельс неизменно бывал в нашем доме, посещал и Сигала. Последняя встреча с ним, при которой мне тоже довелось присутствовать, состоялась, когда Александр Маркович был уже стар, плохо видел, с трудом передвигался, почти не выходил из дому. Печально и неуютно выглядела просторная и казавшаяся мрачной квартира одинокого угасающего человека. Гилельс, восхищавшийся в юности интеллектом, разносторонней эрудицией и безупречным вкусом Сигала, запомнивший его сильным, энергичным, эмоциональным, уверенным в себе, был ошеломлен. Однако он сразу овладел собой и разрядил обстановку, стал вспоминать „старую Одессу“, Берту Михайловну, моего отца, рассказывал „и в шутку, и всерьез“ о своих поездках и — главное! — подчеркнуто заинтересованно обсуждал с Сигалом свои новые программы, показывая, как важно для него мнение Александра Марковича. Я думаю, что эта встреча была последним ярким впечатлением и светлым воспоминанием, которое унес из жизни старый профессор».

В этом маленьком эпизоде Гилельс предстает таким, каким был в действительности, — немногие умели разглядеть в нем — при его знаменитости, «отдельности» и внешней неприступности (о чем ниже) — способность к состраданию, душевную тонкость; при том — ничего напоказ, «для чего-то», и никаких разговоров потом — вроде того, что я очень поддержал своего друга в его тяжкие дни, а таких признаний мы наслушались… (нельзя не заметить в скобках: отсутствие привычной саморекламы отличало его от многих знаменитостей, что вызывало, как это ни невероятно, какое-то недоверие и «напряженное» отношение — слишком уж «не похож»…)

Рейнгбальд всесторонне воспитывала мальчика, привлекая к тому и окружавших ее людей, в оба следила за его развитием: давала книги, которые он должен был прочесть — какие «по необходимости», какие для отдыха. И Гилельс узнал многие

шедевры мировой литературы (замечу: вовремя!), никогда не считая это какой-то особой заслугой, имеющей значение для других людей; ему было интересно, и этого достаточно. Он даже специально занимался Шекспиром с неким профессором, и профессор был доволен. П. П. Коган тоже опекал Гилельса: посылал ему длинные списки книг, которые Гилельс должен был «освоить», и на каждое такое письмо Гилельс неизменно отвечал — отчитывался… Трогательно это выглядит: «Очень Вам благодарен, — пишет он, — за новый список книг, но из него я только не прочел Гоголя „Мертвые души“. Если Вам не трудно, то, пожалуйста, вышлите мне еще список. Я очень интересуюсь историей музыки и общей историей». Музыка, разумеется, была на первом месте, — и Гилельс открывал для себя незнакомые сочинения, «новые» направления, стили…

Рейнгбальд вместе с Сигалом посоветовали Гилельсу, как пишет Хентова, прослушать в театре некоторые оперы, — и он услышал «Кармен», «Травиату», «Лоэнгрина» и «Фауста»…

Очень сомнительно: невозможно себе представить, чтобы Гилельс — при его-то любознательности — с детства посещавший вместе с родителями (чаще всего с отцом) симфонические концерты, не заглянул бы — без всяких рекомендаций — в самое знаменитое здание города, все время обходя его стороной.

И еще, что очень важно: Рейнгбальд часто играла с Гилельсом в четыре руки, применяя этот испытанный метод «создания» музыканта. Так «вели себя» Леонид Николаев с Софроницким, Блуменфельд с Горовицем.

Генрих Густавович Нейгауз, третий, последовательно, учитель Гилельса в аспирантуре Московской консерватории, тоже короткое время — но уже после окончания «официальных» занятий с Гилельсом — «общался» с ним, сидя за одним роялем, сожалея, однако, что не делал этого раньше. В книге «Об искусстве фортепианной игры» многие годы спустя он признавался: «Что греха таить! С такими, как Гилельс, наилучшим методом было бы, кроме прохождения положенного репертуара, ежедневное чтение с листа, предпочтительно в четыре руки, ознакомление со всей неисчерпаемой камерной и симфонической, да и всякой другой — „внефортепианной“ — литературой. При таком стихийном пианистическом виртуозном даровании, как у Гилельса, широкое ознакомление с музыкой — самое верное средство для развития таланта…» И немного дальше: «В порядке критики и самокритики скажу, что музицирование, игра в четыре руки и т. д., которые я считал самым лучшим средством развития таланта такого пианиста, как Гилельс (конечно, и других молодых пианистов тоже), я с ним

практиковал очень редко, главным образом во время эвакуации в Свердловске (в годы войны), да и то недолго, так как мы вскоре расстались: в так называемой „нормальной жизни“ совершенно нет времени для этой необходимой работы…»

Но Рейнгбальд, живя «нормальной жизнью», все-таки успевала играть с Гилельсом в четыре руки, и вообще всячески его «обогащала». Ее забота и участливость дали, конечно, свои результаты: Гилельс развивался, так сказать, последовательным образом.

Много позже, во второй половине 50-х годов, Нейгауз в своей только что упомянутой книге оценил это, мягко говоря, своеобразно. Читаем: «Когда Э. Гилельс приехал учиться у меня в аспирантуре МГК, мне пришлось сказать ему однажды: ты уже мужчина, можешь есть бифштексы и пиво пить. А тебя до сих пор вскармливали детской соской. Преподавательница (!) учила с ним на уроке отдельно левую руку и т. п., вместо того, чтобы заставлять его делать это дома самостоятельно, и не развивала достаточно его музыкальное мышление, а также не знакомила его с музыкой вообще, несмотря на его огромную восприимчивость и талант».

Как, читатель, ваши впечатления? Вы не забыли, часом, что речь идет об одном из величайших пианистов XX века, да и не только XX?

О книге Нейгауза — по отношению к Гилельсу — мы еще поговорим, а сейчас — только о приведенном отрывке.

В своей рецензии на книгу Л. Баренбойм обратил внимание на это место и пожурил — очень осторожно — автора за то, что тот не назвал даже имени педагога Гилельса: и это все, ни слова больше. Пришлось Нейгаузу упрек принять: вскоре подоспело второе издание книги, и он — что делать! — отредактировал это место в сноске. Поначалу — относительно бифштексов, пива и вскармливания — все идет в точности по первому изданию, но потом появились поправки: «Преподавательница его, Б. М. Рейнгбальд (!), — прекрасный педагог, воспитавшая много талантливой молодежи, учила с ним на уроке отдельно левую руку…» и т. п.; дальше — все, как было. Здесь так и хочется спросить — воспитывала «соской»? Или именно с Гилельсом «прекрасный педагог» просчиталась, поскольку «много талантливой молодежи» воспитала правильно?!

Как мы видим, «преподавательница» превратилась вдруг в человека с инициалами и фамилией и очень положительной характеристикой, хотя тон остался прежним. Чем же заслужила Рейнгбальд такое отношение со стороны Нейгауза? — она, давшая миру Гилельса, — разумеется, в той мере, в какой вообще

педагог «дает» ученика, тем более такого! Стоит ли напоминать, что после занятий с нею Гилельс пришел к Нейгаузу пианистом мирового класса и служил, когда было надо, рекламой для нейгаузовской школы. Между прочим, сам Нейгауз своей европейской известностью обязан в первую очередь именно Гилельсу.

Теперь по существу. То, о чем пишет Нейгауз, конечно, не соответствует действительности: можно подумать, что Гилельс дома не занимался и учил все только вместе с Рейнгбальд. И с «музыкой вообще» она, разумеется, Гилельса знакомила, но поскольку процесс этот не имеет конца (вспомните-ка, сколько лет было Гилельсу), то всегда можно сказать, что знания еще недостаточны, что нужно знать больше, и т. д., в том же духе.

Но дело не только в этом. Объяснение действиям Рейнгбальд — столь ущербным, по Нейгаузу, — вполне, скажу так, житейски-прозаическое, а вовсе не «учебно-методическое»: Гилельс стал лениться, всячески отлынивать от занятий, избегать их, и было необходимо — любой ценой! — усадить его за инструмент. Отсюда и решение Рейнгбальд — верное и единственно возможное в этой ситуации (она-то понимала, какую несет ответственность за такого ученика!); и постепенно все встало на свои места.

Случались ли когда-нибудь сходные «неприятности», и если да, то с кем? Обращусь к примеру — и любые вопросы окажутся излишними. Аналогичная история — в том же возрасте! — приключилась с Рахманиновым. Вспомните, как он вместо того, чтобы заниматься и идти в консерваторию, брал коньки и отправлялся на каток. Он бесцельно транжирил время — дни, недели, месяцы… Настал критический момент — его должны были исключить из Петербургской консерватории, и не нашлось, к несчастью, тогда «нужного» учителя, который смог бы помочь ему. И если бы не Александр Зилоти, если бы — по его настоянию — не переезд в Москву к Звереву, страшно подумать, чем все могло бы кончиться. А как занимался с Рахманиновым Зверев — хорошо известно. (Вот откуда рахманиновская «техника» — так?!)

Из сказанного, хочу думать, очевидно: все происходящее преподносится Генрихом Нейгаузом — вольно или невольно — в несколько искаженном свете. «Соска»-то пришлась впору, в самый раз.

Дальше. С большим трудом, но еще хоть как-то можно себе представить нейгаузовские слова сказанными «однажды» на уроке, но когда эти слова ложатся на печатную страницу, в книгу — они приобретают совсем иной смысл и удельный вес. У Ираклия Андроникова есть такая работа: «Слово написанное и

слово сказанное». Не надо доказывать, что это две вещи принципиально разные.

И еще. Б. М. Рейнгбальд была не «преподавательницей» (и даже не старшей преподавательницей), а профессором. Давайте представим себе: высказывается Нейгауз, к примеру, о Татьяне Николаевой и, не называя имени А. Б. Гольденвейзера, пишет: «Ее преподаватель…» Или — о Якове Флиере: «его преподаватель…» (читай: К. Н. Игумнов). Такого быть не могло. А о Рейнгбальд — пожалуйста!

Зададимся вопросом: что мог испытывать Гилельс, читая такое о своей любимой преподавательнице? Никто из бывшей «талантливой молодежи» — ставшие такими известными пианистами — не вступился за своего учителя. Только Гилельс. «…Справедливость требует сказать, — написал он, — что истинным моим музыкальным воспитателем была Берта Михайловна». Одной этой фразы достаточно, чтобы все встало на свои места.

Здесь необходимо договорить до конца. Гилельсу дорого обошлась правда. Многочисленные «оруженосцы» сочли себя уязвленными: почудилось, что прочно выстроенная пирамида покачнулась. Москва взбудоражилась. Свидетельствую: стоило случайно сойтись нескольким музыкантам — не было темы более животрепещущей: Гилельс-то, что позволяет себе, а?! Все было истолковано только так — Нейгаузу нанесено публичное оскорбление. И это сделал ученик, который всем ему обязан. Позор! Но Гилельс лишь восстановил справедливость: не дал в обиду Рейнгбальд и ни словом не задел Нейгауза. Казалось бы, такая верность памяти своего педагога заслуживает только уважения. Куда там!

Для сравнения… Вспоминая В. Софроницкого, Я. Мильштейн приводит сказанные им слова: «И это вечное — ученик Леонида Владимировича Николаева. Зачем, к чему повторять это? Я ему очень благодарен, и я преисполнен к нему уважения, но, в сущности, я с ним больше играл в четыре руки, чем занимался».

И что же?! — ничего. Никто не уличил Софроницкого в покушении на учителя.

В одной из своих работ Л. Баренбойм комментирует этот «выпад»: «Каков внутренний смысл, каков подтекст этих слов? Отрицание самим Софроницким роли Николаева-педагога в своем становлении? Ничуть не бывало! „И это вечное — ученик… Николаева“ могло означать и, вероятно, означало совсем другое: во-первых, что ему, Софроницкому, надоело читать в статьях о себе всегда одно и то же и, во-вторых, что он давным-давно уже прошел этап ученичества и идет дорогой, которую сам себе

проложил». Теперь спрошу: а Гилельсу — не надоело?! А он давным-давно не пошел — и не шел — своей дорогой?!

А теперь подумайте: слова Нейгауза легли на страницы книги, которая широко читается (к настоящему времени — шесть изданий!), изучается, являясь необходимым элементом курсов методики, истории пианизма, — короче говоря, настольной книгой и учащихся, и выучившихся. Для так называемой музыкальной общественности авторитет Нейгауза — высочайший, его слова — непреложная истина. Их не могут перевесить никакие проскальзывающие иногда в печати «опровержения», а среди них есть и те, что каждый читатель книги Нейгауза должен знать. К примеру: «Г. Нейгауз, — пишет Л. Гаккель, — обделенный, думается, „учительским теплом“ в своем музыкальном детстве, иронизировал по поводу якобы затянувшегося музыкального детства Гилельса… Едва ли было понято, что Гилельс долго пребывал в атмосфере любви и что в Москву он приехал не инфантильным вовсе, а добрым и человечным, и что он навсегда *остался таким* потому именно, что „вырос в любви“!»

Как говорится, не в бровь, а в глаз! Мне жаль, что не я произнес эти слова, но подписываюсь под каждым из них!

Воспитание, обучение и прочие проблемы

Нейгауз любил эту тему — о некоторой «неполноценности» гилельсовского обучения. По отношению к всесветно прославленному пианисту это звучало, по крайней мере, неуместно. Но публика наша получала «разъяснения»…

«Надо прямо сказать, — писал на правах учителя в одной из статей Нейгауз, — что Гилельс получил в детстве очень хорошее фортепианно-виртуозное и далеко не равноценное ему музыкально-художественное и культурное воспитание».

Где это видно, в чем сказывается?! — В игре, восхитившей целый свет, может быть, в записях?! «…Все они, — как пишет Хентова (скажу: даже Хентова!) — могут считаться образцами интерпретации». Да и вообще: разве это самое «воспитание» определяет все — будь оно даже таким, какое не устраивает Нейгауза?! Для чего понадобилось об этом так настойчиво и громогласно заявлять?! Помимо «воспитания» есть же еще «факторы» — редкостной силы врожденное дарование, интуиция, собственные, наконец, устремления, цели и представления, да мало ли… Почему, говоря о пианисте мирового значения, Нейгауз все время вспоминает о его детстве и «воспитании»? Святослав Рихтер, как известно, не получил вообще никакого «воспитания» — и ничего, справился. Закрадывается непрошенная мысль: может быть, Нейгауз хотел показать, что он — воспитатель, не чета тем, кто были до него?!

С легкой руки Нейгауза разговор — да еще в печати — о не слишком широком кругозоре Гилельса стал вестись без всякого стеснения. Да, конечно, у родителей Гилельса не было средств и возможности послать сына учиться в Италию или в Вену. Что же до эрудиции Гилельса, то он никогда не обременял ею окружающих; тем более не испытывал потребности благодаря своим знаниям «приподняться» над теми, кто этими знаниями не обладал. Все знать, разумеется, невозможно; слова поэта будут здесь как нельзя кстати: «Всезнающих людей на свете нет. Есть только те, кто мнят себя всезнающими». Понятно и то, что периоды жизни в этом смысле разнятся друг от друга: не знаешь сегодня — узнаешь завтра. Сказала же Марина Цветаева: не стыдно не знать, стыдно — не хотеть знать. Гилельс всегда хотел, жажда познания была у него неутолимой.

И он знал.

Как вообще приобретаются и пополняются знания? Осмелюсь сказать: аттестаты и дипломы вовсе не играют здесь главной роли. Самообразование — вот что дает «результат». Вспомним

Листа; никто не обвинит его в недостатке полученных «сведений». Как ему удалось наверстать отсутствие регулярного обучения? В письме другу он раскрывает тайну: «Вот уже две недели, — пишет молодой Лист, — как мои пальцы и мой мозг работают как одержимые. Гомер, Библия, Платон, Локк, Байрон, Ламартин, Шатобриан, Бетховен, Бах, Гуммель, Моцарт, Вебер окружают меня. Я изучаю их, поглощаю их с яростью; кроме того, по четыре–пять часов я играю упражнения (триоли, секстоли, октавы и тремоло, репетиции, каденции и т. п.). Ах, если я не сойду с ума, ты найдешь во мне художника».

Так «создается» художник; этот путь он обязательно проходит. И Гилельс не был исключением. В одном из писем 1947 года Дмитрий Кабалевский кратко сообщал Николаю Мясковскому: «Сейчас здесь (в ивановском доме творчества. — *Г. Г.*) живет Эмиль Гилельс, и мы с ним изредка поигрываем в 4 руки. Вчера играли „Заратустру“».

Как видим, Гилельс превосходным образом, «изнутри» — так сказать, «своими руками» — узнал симфоническую поэму Рихарда Штрауса «Так говорил Заратустра», о которой — тем паче в те времена — мало кто имел хоть какое-нибудь понятие. Но он не щеголял этим своим «преимуществом» и не делился, не давая никому прохода, своими восторгами: в «Заратустре» есть, знаете, такая фуга!.. Ну, а раз помалкивает — значит, и слыхом не слыхал, кругозор-то не широк…

Проведу одну параллель. Великий русский композитор Сергей Иванович Танеев, знающий безгранично много, в своей реакции на музыку и, шире, на явления искусства был разительно «похож» на Гилельса. Как-то он признался: «Я всегда стесняюсь высказывать свои впечатления: даже в театре не люблю, чтобы около меня сидели знакомые, ибо терпеть не могу высказывать, что я чем-нибудь взволнован или что-нибудь произвело на меня сильное впечатление».

Нейгаузовские пассажи, о которых шла речь, вызывают некоторую растерянность: ведь Нейгауз хорошо знал совсем другое. В неопубликованных воспоминаниях Мечислав Вайнберг рассказывает:

«С 44-го по 48 год раз в месяц на квартире у Г. Г. Нейгауза собиралось 8–10 музыкантов, и Гилельс со мной, в четыре руки, играл переложения симфоний Шумана, Брамса, почти всех симфоний Малера и Брукнера, произведения современных французов, Стравинского и других. Спустя несколько лет Г. Г. Нейгауз с грустью сказал, что эти встречи приходится прекратить, т. к. они вызывают неодобрение и подозрение у некоторых людей в „групповщине“».

Может быть, 1948 год тому причиной? Или то обстоятельство, что не «рекомендовалось» собираться вместе в составе более трех человек? — были же такие времена! Нет, нигде печатно не упомянул Нейгауз об этих «бдениях».

Иначе обстояло дело с музыкальными собраниями, в которых принимал участие Рихтер: здесь все достойно восхищения — заслуженного! — многократно повторено, а вслед за Нейгаузом и другими; в написанном о Рихтере это стало почти обязательным общим местом. Но я не об этом; хочу лишь сказать о принятых, как теперь выражаются, двойных стандартах. Кажется, довольно…

И все же еще один, на этот раз последний пример. Композитор Александр Локшин в письме к Рудольфу Баршаю рассказал о том, как ему неожиданно позвонил Гилельс: «Он слушал пластинку с моей 7-й симфонией и „Песенками Маргариты“. Этот молчаливый человек, с которым я никогда не общался, говорил долго и восторженно о 7-й симфонии и кончил словами: „У меня нет слов!“»

Многие ли музыканты могут похвастаться знанием сочинений Локшина? Или хотя бы интересом к ним? А Гилельс — знал (он, между прочим, попросил ноты — посмотреть…). Подчеркну: речь не о модных сочинениях, которые все «должны» слышать и снобистски присоединяться к общей оценке, получая от этого «прибыль», — нет, в этом смысле музыка Локшина ничего не дает, кроме знания самой себя, что, надо сказать, очень и очень немало. Конечно же, Гилельс не стал раззванивать о своем «приобретении» — он «бесшумно» позвонил автору, поблагодарил, поддержал…

Когда Гилельс впервые сыграл с Куртом Зандерлингом пять концертов Бетховена, то идея цикла — вместе со всеми концертами Бетховена исполнить и все симфонии Брамса — принадлежала именно ему. Это никак не афишировалось. Причем, надо напомнить: у нас тогда не очень-то жаловали Брамса (как и подавляющее большинство композиторов, названных Вайнбергом). Так вот: предложи такую программу кто-нибудь другой, — не сомневайтесь, это не осталось бы втуне; эхо еще долго разносилось бы по окрестностям.

Короче говоря, легенда о какой-то ограниченности Гилельса, возникшая из знакомых читателю источников и пущенная в оборот, должна быть похоронена с большими почестями.

Подтверждающие мнения

Вернемся к Гилельсу-мальчику.

Семья жила по-прежнему в большой нужде; платные «общедоступные» концерты, в которых Гилельс вынужден был участвовать, не могли исправить положения. Надо было что-то предпринимать, и Рейнгбальд решила направить Гилельса на Второй Всеукраинский конкурс пианистов, несмотря на то, что по возрасту он не имел права в нем участвовать; пришлось играть вне конкурса. Было это в Харькове, тогда столице Украины. Одаренным участникам соревнования назначались солидные стипендии, и Гилельс, чего можно было ожидать, получил персональную стипендию правительства Украинской ССР.

Играл он Токкату D-dur Баха, Жигу Лейе-Годовского и «Свадебный марш» Мендельсона-Листа. О его выступлении на этом «незнаменитом» конкурсе сохранилась зарисовка П. П. Когана: «Память переносит меня, — пишет он, — на много-много лет назад, к давно отзвучавшему прошлому, когда на эстраде харьковского концертного зала во время паузы, не снимая рук с клавиатуры, в нетерпеливом ожидании тишины сидит Эмиль Гилельс, а публика все еще никак не может успокоиться. Я четко вижу его маленькую фигурку, чуть подавшуюся вперед, смотрю на его обращенный к открытой крышке рояля профиль, в котором угадываю напряжение каждого мускула, каждого нерва…»

Приблизительно к этому времени относится знаменательный эпизод. Святослав Рихтер вспоминает: «Впервые я встретился с Гилельсом в Одессе. Я, как обычно, по средам музицировал у друзей. Мы играли в четыре руки с пианистом Сережей Радченко „Прелюды“ Листа, симфонии Мясковского. Радченко отличался суетливостью, разводил все время какую-то деятельность.

Известный петроградский критик Тюнеев привел Гилельса с пожаром на голове (хоть вызывай пожарную команду!). Мне было тогда семнадцать, а Гилельсу пятнадцать — он был уже „знаменитый“ мальчик. Гилельс послушал и сказал:

— Этот мне нравится. Хороший, — про меня. — А тот никуда не годится».

Здесь характер Гилельса проявился во всей полноте. О Гилельсе-мальчике П. П. Коган писал: «…Одна черта, подмеченная мною у Гилельса… вызывала во мне чувство исключительной симпатии к нему. Это была черта необычайной прямоты и искренности, определявшая его поведение и сохранившаяся, по-моему, у него навсегда».

Невольно вспоминается Рахманинов — в ситуации весьма схожей. Григорий Пятигорский в своей книге «Виолончелист» рассказывает: «Устраивая прием в честь Рахманинова, Луиза Вольф [импресарио] попросила меня сыграть его сонату. Мой друг, пианист Кароль Шретер, лихорадочно готовился к нашему выступлению. И не удивительно. Рахманинов был его божеством… Рахманинов сидел неподалеку от меня и Шретера. У него был такой вид, будто его заманили в западню или привезли на пытку.

Соната прошла хорошо… Рахманинов пожал мне руку и произнес несколько лестных слов. Шретер, совершенно не замеченный им, стоял рядом со мной.

— Я на три дня задержусь в Берлине. Пожалуйста, зайдите ко мне, — и, указывая на Шретера, — только без него.

Не пошел я к Рахманинову, — продолжает Пятигорский, — и провел немало часов, пытаясь помочь Шретеру придти в себя после этого инцидента. Спустя несколько лет при встрече с Рахманиновым в Нью-Йорке я сказал ему с оттенком укора, что Шретер умер…»

Мне все-таки не кажется, что виной тому был Рахманинов; что же до Гилельса, то, конечно, обошлось без летального исхода. Но как «одинаково» они проявляют себя! Казалось бы, рассказанный Пятигорским случай должен был отдалить его от Рахманинова, тем более что Пятигорский недвусмысленно его осуждает. Но дальше он пишет: «Ближе познакомившись со сложной натурой Рахманинова, я начал понимать его непреклонную суровость, подозрительность, предубеждения и внешнюю сухость — все это были словно шрамы от тяжких и глубоких внутренних переживаний. Его манеру держаться можно было объяснить нежеланием раскрывать свое внутреннее „я“, целиком отданное музыке (портрет Гилельса! — *Г. Г.*). Мне довелось слышать от окружавших его, что он редко смеялся, но когда однажды я рассказал ему что-то смешное, он разразился таким бурным хохотом, что даже напугал меня». Пятигорский приводит далее слова Рахманинова, обращенные к нему: «Вы мне нравитесь», — и продолжает, — «Мне он больше чем нравился! Я просто восхищался им и всегда находился под его обаянием». Вот такой, казалось бы, неожиданный финал.

Но пора возвращаться в Одессу.

Остался позади харьковский конкурс. В своем развитии Гилельс неудержимо шел вперед — он был уже, можно сказать, готовым пианистом. Это неожиданно нашло подтверждение в двух судьбоносных фактах его биографии: в 1932 году, почти одновременно, в Одессу с концертами приехали два

прославленных пианиста — Александр Боровский и Артур Рубинштейн. Оба они услышали Гилельса; об этом — чуть погодя. А сейчас приглядимся: как выглядел мальчик, игравший им, каким они увидели его?

Пришло время дать портрет Гилельса тех лет — пожалуй, лучший написан Коганом. «В 1932 году, — вспоминает он — я впервые увидел Гилельса (Коган ошибается: это было, скорее всего, годом раньше, так как харьковский конкурс, на котором он присутствовал, состоялся в 1931 году, а к тому времени Коган уже неоднократно встречался с Гилельсом. — *Г. Г.*). Он выступал в роли аккомпаниатора, и, по правде говоря, слушая солистов, я не обратил тогда внимание на исполнение им фортепианной партии. Значительно больше меня заинтересовала его наружность. Небольшого роста, с очень подвижными чертами немного скуластого лица, с широко поставленными глазами под длинными бровями, с крупными и как будто надутыми губами, он производил впечатление пугливого паренька, внезапно попавшего в большой город. У него были рыжие волосы, точно освещенные светом заката, лоб, усыпанный веснушками, которые удивительно шли к его шевелюре, и удивительная легкость в движениях и походке. Казалось, сама природа, наградив Гилельса большим талантом, решила также и его внешности придать оригинальный, незаурядный вид. Он говорил мало, больше слушал, что говорят, часто без нужды озирался по сторонам и ежеминутно поправлял непослушную прядь волос, свисавшую на лоб».

Ближе узнав Гилельса, Коган так охарактеризовал его: «То вялый и замкнутый, то вдруг жизнерадостный и порывистый, он, подобно всем нервным натурам, почти всегда находился в плену своего собственного, крайне неустойчивого настроения. („…Вы хорошо знаете, — писала Когану Рейнгбальд, — как переменчивы бывают у него состояния и настроения и как нельзя быть уверенной в следующем периоде“. — *Г. Г.*) Эмиль Гилельс подкупал своей непосредственностью, искренностью и той юношеской свежестью чувства, какая особенно свойственна первой молодости. Он становился при этом словоохотливым, общительным, легко выслушивал замечания… и охотно шел навстречу разумным советам».

Таким и предстал Гилельс перед взором Боровского и Артура Рубинштейна.

Можно, конечно, сразу дать здесь отзыв Боровского — прослушав Гилельса, он письменно закрепил его. Но будет куда интереснее узнать от самого Гилельса подробности этого происшествия — он рассказал Баренбойму, как все было: «…На квартире Сигала я был ему [Боровскому] представлен. Дело было

после сытного, обильного и вкусного южного обеда, он чуточку осовел и ему, по-видимому, больше всего хотелось подремать. А тут тебе такая напасть: его попросили прослушать какого-то мальчика. Сидел он, когда я вошел, грузно развалившись в кресле со скучающим лицом. Предложил мне что-либо сыграть. Со свежими силами я начал играть очень для меня приятный репертуар, который был выучен недавно, но немножко обыгран. Сначала этакие „лакомые кусочки“ — транскрипции и виртуозные сочинения, тогда ведь было повальное увлечение ими. Искоса посматриваю на Боровского. Он стряхнул с себя усталость, повернулся в мою сторону и, когда я кончил, потребовал, чтобы я играл еще, еще и еще. Я играл довольно много, почти всю программу, которую готовил к конкурсу в Москве. Он вытаращил глаза, был явно взволнован, о сне и отдыхе уже не думал…»

Боровский тут же написал: «Совершенно потрясен совершенством игры на рояле пятнадцатилетнего Эмиля Гилельса. Александр Боровский». Как слышится в этом «совершенно — совершенством» волнение Боровского! Он настаивал на том, что Гилельс должен немедленно ехать в Москву.

Впоследствии они не раз встречались за рубежом — темы для обсуждения находились… Цитирую отрывок из подробной статьи С. Грохотова о Боровском: «Много лет спустя именно Гилельс был первым музыкантом из Советского Союза, возобновившим контакты с Боровским. Последний всегда с восторгом отзывался об искусстве и о человеческих качествах своего младшего товарища и называл его „лучшим пианистом всего мира“. „Я очень люблю Эмиля Григорьевича, — писал он… — потому что у него доброе сердце и он помнит все хорошее, что люди сделали для него“».

Теперь — Артур Рубинштейн. Гилельс был в восторге от его игры. В свободный от концертов день знаменитый пианист сам приехал в консерваторию. «Показали меня, — рассказывает Гилельс. — Рубинштейну я понравился, и он написал об этом много времени спустя в своей книге…»

Всю свою долгую жизнь Рубинштейн помнил первую встречу с Гилельсом — рассказывал и писал о ней с некоторыми вариациями, но «тема» всегда оставалась неизменной. В одном из интервью он поделился своими «ощущениями»: «…Бог мой, там был этот мальчик — низенький, с копной рыжих волос, в веснушках, который играл… я не могу этого передать. Могу лишь сказать, что если он когда-нибудь приедет в Соединенные Штаты, то мне будет лучше упаковать чемоданы и удалиться». И Рубинштейн заключил тогда: если Гилельс поедет с концертами в

Европу — это станет для него триумфальным шествием.

Приведу и некоторые другие высказывания Рубинштейна. «Гилельса я впервые услышал в 1932 году. Обычно, гастролируя, я стараюсь бывать в местных консерваториях, знакомиться с игрой молодых пианистов. В Одесской консерватории предложили послушать двух учащихся, брата и сестру, причем предупредили, что сестра талантливее брата.

Появился рыжеватый, бедно одетый мальчик. Уже первые звуки ошеломили меня. Это было совершенство. И в таком возрасте! Я высказал свое мнение: большой талант, большой артист.

Спустя год, я приехал в Москву и услышал новость: появилась знаменитость — Эмиль Гилельс… В 1938 году на Брюссельском конкурсе, где я был членом жюри, Гилельсу присудили первое место.

С тех пор мы не раз встречались, музицировали. Обменивались мнениями. Гилельс — истинный артист. Его всегда интересно слушать потому, что он открывает новое и стремится к совершенству».

Наконец, в книге воспоминаний, вышедшей в 1980 году, Рубинштейн как бы подытожил: «Директор консерватории представил мне небольшого роста рыжеволосого мальчика, который смущенно подал мне руку и тотчас же сел за рояль. После первых же тактов „Аппассионаты“ я почувствовал, что передо мной щедро одаренный талант. Я попросил его поиграть еще, и он сыграл как законченнейший мастер тогда еще мало кому известную пьесу Равеля „Jeux d’eau“ [„Игра воды“]. Я расцеловал его в обе щеки и спросил об имени: Эмиль Гилельс. Это имя я записал».

И не просто записал: Рубинштейн пропагандировал его с такой настойчивостью, что через некоторое время Гилельс получил телеграмму с предложением дать концерты в нескольких европейских странах. Разумеется, в то время это было совершенно исключено. Наивный Рубинштейн!

Чтобы читатель не подумал, будто Рубинштейн только и возвращался к своему первому «столкновению» с Гилельсом, обратимся к «суммарной» оценке, данной им в одном из многочисленных интервью: «О Гилельсе можно сказать кратко: Эмиль Гилельс гениальный пианист, его игра — игра гения фортепиано».

Так, нежданно-негаданно Рейнгбальд получила подтверждение своей веры в будущее Гилельса от двух всемирно известных музыкантов.

Московское происшествие и снова родной город

Но что дальше? Нужно было, конечно, показать Гилельса в центре музыкальной жизни страны — в Москве; такая «примерка» — неизбежна и необходима.

Московские профессора не отказали Рейнгбальд в ее просьбе. В своих записках она сообщает: «Зимой 1933 года, за несколько месяцев до Всесоюзного конкурса, я отправилась с Эмилем в Москву. Его прослушали. (И что бы вы думали? — *Г. Г.*) Оценка дарования была сдержанной (!). И только конкурс впервые по-настоящему раскрыл талант 16-летнего пианиста».

Все выдержано в спокойных, повествовательных тонах — полная идиллия. На самом же деле Рейнгбальд создает нешуточную интригу: что-то настораживает, чувствуется какое-то неблагополучие, что ли… И причина есть.

Что же означает «его прослушали»? Кто? Может быть, Рейнгбальд забыла, кому она повезла показывать Гилельса?

Ответ: Гилельса слушал Нейгауз. Это и есть «его прослушали». Волей-неволей приходится принять к сведению: имя Нейгауза Рейнгбальд скрыла.

Употребленная ею безличная форма многозначительна донельзя. Какой кричащий показатель! Но этот «знак» — верится с трудом! — не заметил никто: мимо него, словно зажмурившись, прошли и Баренбойм, и все остальные «заинтересованные». И то сказать: ведь Рейнгбальд сознательно — из лучших побуждений — укрывает Нейгауза от упреков в непрозорливости, в том, что он не «угадал» Гилельса. Назови она имя, и в соседстве с оценками Артура Рубинштейна и Боровского стало бы слишком очевидным — да и без того ясно, — что Нейгауз ошибся.

Надеюсь, в этих словах нельзя уловить ни тени укора: ничего экстраординарного не произошло — сходных историй хоть отбавляй.

Когда-то Александр Зилоти, прослушав Шостаковича-мальчика, заключил: музыкой ему заниматься не следует, карьеры он себе не сделает, способностей нет никаких. Последствий, благо, тоже никаких.

Еще пример: замечательный дирижер Николай Малько (первым исполнивший Первую симфонию Шостаковича), два года прозанимавшись с начинающим Евгением Мравинским, считал его подготовку недостаточной и не увидел в нем никаких дирижерских задатков. Что с того?! И здесь последствий, слава

Богу, тоже никаких.

С Гилельсом кое в чем сложилось иначе.

Итак, Гилельс впервые сыграл Нейгаузу — и произвел на него впечатление пианиста, как пишет С. Хентова, «каких в Москве было немало (!). К намерению Гилельса переехать в Москву Нейгауз отнесся сдержанно. Он ничего не обещал и ничего не „предсказывал“». Еще бы! — когда в Москве пруд пруди таких пианистов!..

Как мы видим, несмотря на меры, принятые Рейнгбальд, инкогнито разоблачено: пишущие о Гилельсе непременно останавливаются на самом факте встречи Гилельса с Нейгаузом, но это ничем не может «помочь» нашему рассказу, поскольку взятый изолированно, сам по себе, вне естественной связи с другими «встречами» Гилельса — а все события протекали в одно и то же время, — он, этот факт, как бы лишается своего «содержания».

Следует ненадолго вернуться к словам Рейнгбальд: «И только конкурс впервые по-настоящему раскрыл талант 16-летнего пианиста». Очевидно, здесь Рейнгбальд, как это ей было свойственно, неточно выразилась: конкурс никак не мог «раскрыть» талант Гилельса — он мог только «оповестить» о нем, «обнародовать» его; раскрыт-то он был многие годы назад, еще Ткачом.

Московское же происшествие кажется сейчас невероятным: за считанные месяцы до ошеломляющего выступления на конкурсе не ощутить, не почувствовать масштаб гилельсовского дара! Получается: Ткач, Боровский, Рубинштейн предсказывали, а Нейгауз — нет. Нельзя не увидеть, что складывается весьма щекотливая ситуация.

Но конкурс еще впереди, а пока Гилельс возвращается в Одессу удрученный и растерянный. Потекли привычные одесские будни. Скажу здесь, что в классе Рейнгбальд Гилельс выучил громадное количество сочинений самой разной «направленности» (а ведь это тоже есть знакомство с музыкой вообще, не так ли?); назову лишь те, что вошли в золотой фонд гилельсовского репертуара — те, к которым он возвращался, держал «наготове». Основные из них: Бах — Концерт d-moll; Бетховен — Концерт № 3; Шопен — Концерт № 1;

Чайковский — Концерт № 1; в этом же ряду может значиться и начатый Концерт № 3 Рахманинова; Бетховен — Сонаты № 2, 14, 21, 23. («Совсем прекрасно намечается — Соната Бетховена (21-я), которая, судя по той схеме, которая уже ясна, будет новым „шедевром“», — сообщала Рейнгбальд в письме к Когану); Брамс — Вариации на тему Паганини ор. 35; Шуман — «Симфонические

этюды», Соната № 2, «Арабески», Токката; Лист — Испанская рапсодия; Метнер — «Соната-воспоминание»; Прокофьев — Соната № 3. Кроме того: Бах-Бузони — Органная прелюдия и фуга D-dur; Бах-Зилоти — Прелюдия h-moll; Шопен — Баллада № 1; пьесы Рамо, Моцарта, Шопена, Шуберта, Дебюсси, Равеля, Прокофьева, Метнера, Скрябина… Повторю: это часть сыгранного за пять лет — только то, что услышал потом весь мир…

Этим, собственно, и заполнено гилельсовское повседневное существование.

Своим чередом шла и музыкальная жизнь города, причем обстановка не была безоблачной. Казалось, музыкой занимались все дети — свирепствовала настоящая музыкальная эпидемия, — и каждая семья лелеяла свою будущую знаменитость: всячески восхваляла достоинства, выдвигала, прикладывая немало сил. Гилельс, понятно, не нуждался в искусственно раздутой рекламе. Хентова пишет: «Сила, которая уже ясно ощущалась и в игре, и в характере Гилельса, вызывала естественное противодействие людей завистливых и мелких. Находились музыканты, считавшие, что Гилельс — только виртуоз и что перспективы его развития неопределенны» (знакомая песня. — *Г. Г.*).

В связи с этим, заглядывая вперед, скажу прямо: Гилельсу часто приходилось испытывать «противодействие» — по разным причинам, — и мы их рассмотрим. Но всегда просматривалась обязательная составляющая: обыкновенная зависть. Он давал слишком много поводов для этого.

Поверим Артуру Шопенгауэру: «…Чуть в какой-либо профессии намечается выдающийся талант, как тотчас же все посредственности этой профессии стараются замять дело и заявить себя перед всем светом, как будто он замыслил покушение на их неспособность, банальность и бездарность. Большею частью их враждебная система в течение долгого времени сопровождается успешным результатом. Ибо гений, с детскою доверчивостью преподнося им свои труды с целью доставить им удовольствие, как раз более всего чужд подвохам и козням подлых душ, чувствующих себя совершенно как дома среди всяческих низостей. Он их не понимает и не подозревает, поэтому легко может статься, что, пораженный и изумленный приемом, он начинает сомневаться в своем деле, а через это впадает в заблуждение относительно самого себя и бросит свои начинания, если только вовремя не разгадает этих негодяев и их поползновения… Всякий может хвалить только на счет собственного значения, всякий, утверждая славу за другим деятелем своей или родственной специальности, в сущности, отнимает ее у себя.

Вследствие этого люди уже сами по себе и для себя расположены и склонны вовсе не к похвале и прославлению, а к порицанию и порочению, так как через это они косвенным образом сами себя хвалят… Коль скоро уже раз признано высокое достоинство… и не может быть далее ни скрываемо, ни отвергаемо, то все вдруг наперерыв усердствуют почтить и похвалить его, в расчете и себе стяжать честь… Теперь всякий спешит засвидетельствовать свое одобрение удостоенному наградою общего признания… чтобы этим спасти, по крайней мере, честь своего вкуса, так как ему более ничего уже не остается».

Трудно остановиться, переписывая текст великого мыслителя. Сказанное им, увы, подтверждается бесконечной чередой примеров, которые хранит история. Что же касается Гилельса, то у него хватило воли и упорства в труднейших обстоятельствах не усомниться в своей правоте, не опустить руки…

Об этом — впереди. Пока же он еще ученик, но стоящий особняком: «Как исполнитель, — пишет Хентова, — он превосходил всех одесских пианистов. И художественная атмосфера города уже не могла удовлетворить его пытливый ум».

Конечно, Одесса была уже Гилельсу «не по росту». В городе, тем временем, все шло по привычному руслу.

И вдруг… до Одессы докатилось известие из Москвы: в столице состоится Первый Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей. Первый! Все было внове — какой случай! Какая удача! Вот теперь все увидят: мы были правы — наш ребенок… ну и т. д.

Рейнгбальд, разумеется, имела все основания выставить на конкурс Гилельса, но было не ясно, смогут ли в нем участвовать не достигшие 18 лет, — в таком случае, решила Рейнгбальд, Гилельс будет играть вне конкурса. Но вскоре это затруднение было снято. Оставалось главное: сам Гилельс не проявил особого интереса к этому мероприятию — он что-то обдумывал, сомневался… Рейнгбальд настаивала. Определяла программу — было из чего выбирать… Без каких-либо надежд — помня недавнюю встречу с Нейгаузом — Гилельс стал готовиться и, наконец, снова собрался в Москву.

Вторжение в историю
Гилельс на Всесоюзном конкурсе

Отовсюду — число было велико — съехались в столицу участники конкурса. Только Москва представила свыше сорока пианистов — они-то и считались, не без оснований, главными претендентами на победу. Ленинград прислал двадцать человек — тоже, надо думать, имеющих шансы… «Все мы, — вспоминал композитор М. Чулаки, — „болельщики“: у каждого из нас свой „самый верный“ кандидат в лауреаты… Вот и сейчас на вокзале мы провожаем в Москву (из Ленинграда. — *Г. Г.*) нашего товарища, талантливого пианиста, уже известного на концертной эстраде, и, конечно же, не сомневаемся, что именно он получит первую премию. Но приходит весть: имя победителя — Эмиль Гилельс. Он одессит, из простой семьи, ему всего шестнадцать лет, вчера он не был известен, сегодня о нем говорят все… И снова мы на вокзале — встречаем нашего товарища, участника конкурса. Он очень серьезен: „Это чудо!“ — говорит он о Гилельсе».

И вот настал майский день 1933 года, возвестивший приход, вернее сказать, вторжение в историю исполнительства и, шире, в историю музыки, нового великого имени. Ни до, ни после не было равного события — так никто не «возникал» — пожалуй, только Клиберн, не удержавшийся, однако, на «заявленной» высоте. Одно-единственное выступление сразу же вознесло Гилельса на вершины мирового пианизма. Но этим не исчерпывается значение того, что произошло на конкурсе: его результат вышел далеко за рамки одной конкурсной победы.

А пока окунемся в атмосферу того конкурсного дня. Очевидцы оставили целый свод подробных описаний, сделанных годы, а то и десятилетия спустя, — собранные вместе, они рисуют картину как бы с разных ракурсов, и каждая деталь драгоценна.

Даю возможность читателю присутствовать в зале.

Павел Коган: «В первом туре Эмиль Гилельс выступил после большой группы довольно сильных пианистов. Публика не была подготовлена к его выступлению, мало кто знал его, никто не слышал о нем ничего такого, что могло бы привлечь к нему повышенный интерес. Поэтому незадолго до его выхода зал выглядел так, как обычно бывает в антрактах между отделениями концерта. Слушатели лениво и рассеянно расхаживали по рядам, вяло обменивались друг с другом впечатлениями, зевали, толпились в проходах, курили в фойе. В зале было душно, пахло

табаком. Время подходило к вечеру. Музыки было прослушано много, на лицах слушателей и членов конкурсной комиссии было заметно выражение усталости, чувствовалось желание продлить как можно дольше антракт.

Но когда Эмиль Гилельс с лицом испуганного ребенка вышел, точнее, выбежал на эстраду и сразу, без всякого приготовления „вцепился“ в клавиши и начал извлекать из рояля звуки, все от неожиданности притихли, застыли на своих местах. С первой же ноты, не давая никому ни на одно мгновение ослабить внимание, Эмиль Гилельс вел за собой весь зал, увлекая каждого с такой силой убеждения, какой владеют избранные артисты — артисты „божьей милостью“. В каком-то музыкальном припадке публика тряслась от рукоплесканий и оваций, как только Гилельс оканчивал следующее по программе произведение. Но это было далеко не все. Фантазией Листа на темы из „Свадьбы Фигаро“ Моцарта завершал Гилельс свое выступление. Это была неповторимая картина, где музыка, песни и танец слились в одном чувстве торжествующей поэзии и виртуозного упоения.

Не берусь словами передать успех Гилельса… Все — и слушатели, и судьи — объединились в единодушном порыве восхищения и восторга. Успех выражался настолько бурно, что Гилельс сначала, недоумевая, долго и пристально всматривался в публику, потом привстал, неловко кивнул головой и поспешно, торопливыми шагами направился к выходу. В стенах этого зала, на моей памяти, не случалось ничего подобного. Гилельс вырвался вперед, перемахнув „одним духом“ все возможные степени конкурсных наград… Фактически уже после первого тура он сделался единственным претендентом на первый приз, как утес возвышаясь над всеми остальными конкурентами».

Мария Гринберг: «Хорошо помню, как он [Гилельс] играл Парафразу Листа на темы из „Свадьбы Фигаро“ Моцарта и как при последней кульминации весь зал встал…»

Дмитрий Кабалевский: «Я уверен — тот, кому посчастливилось тогда быть среди любителей музыки, заполнивших зал Московской консерватории, на всю жизнь сохранил воспоминание об этом дне как одно из ярчайших впечатлений музыкальной жизни тех лет. Жюри было освобождено от необходимости обсуждать вопрос, кому присудить первую премию; после выступления Эмиля Гилельса этот „вопрос“ перестал быть „вопросом“».

Григорий Коган: «Присутствовавшим на конкурсе памятно появление на эстраде зала консерватории незнакомого юноши, невысокого, малоэлегантного, но крепко скроенного, с упрямо умятой огненной шевелюрой. Его исполнение листовской

Фантазии „Женитьба Фигаро“ (на темы оперы Моцарта) превратилось в художественное событие. Равномерно, из такта в такт, нарастала ликующая динамика виртуозного празднества, спокойно подминая сходу все прогрессирующие технические трудности, пока не покатилась, как грозная и радостная лавина, на выбитых из состояния равновесия, ошеломленных и восхищенных слушателей. К концу исполнения в зале оставался только один человек, владевший собой: это был сам исполнитель. Первая премия определилась сразу, без колебаний; ее присуждение ввело в историю пианизма имя Эмиля Гилельса».

Арнольд Альшванг: «В переполненном до отказа Большом зале Московской консерватории царило всеобщее волнение. После исполненной Гилельсом Фантазии на тему „Свадьба Фигаро“ Моцарта-Листа весь зал встал… Глядя на этот жужжащий, жестикулирующий людской рой, можно было сразу и безошибочно определить, что произошло большое, радостное событие. Юноша стоял лицом к публике и раскланивался так же спокойно, как он за минуту до этого сидел за роялем и извлекал из него непостижимые звучания. Вообще самым замечательным свойством внешнего поведения виртуоза является его полная невозмутимость. Это не наигранное спокойствие, а естественное состояние, диктуемое физическим и психическим здоровьем и огромным эстрадным талантом».

Лидия Фихтенгольц: «Никто его, конечно, не знал — какой-то мальчик… А в конкурсе участвовали и Иохелес, и Гринберг, и Аптекарев, и Гутман, и многие другие — те, кто потом стали (и уже были. — *Г. Г.*) концертирующими пианистами. Они были старше, и то, что мальчишка получил Первую премию, опередив этих уже определившихся музыкантов (притом, замечательных музыкантов), действительно было просто фантастически!

Я хорошо помню его выступление — как он очень быстро, деловито вышел, в каком-то сюртучке… Он тогда был очень-очень рыжим — потом потемнел. И особенно хорошо я помню, как жюри аплодировало ему стоя… Его появление — это был настоящий взрыв!»

Лев Баренбойм: «Малый зал Московской консерватории. Вторая половина одного из последних дней конкурса. Большая часть тех, кого музыкальная Москва знала и прочила в призеры, свою программу отыграла. Казалось, что лучшее из лучшего уже позади. Даже завсегдатаи конкурса, утомленные однообразием фортепианной музыки, звучавшей не только в артистическом, но и в ученическом исполнении, покидали зал. Он заметно пустел, и повсюду зияли прогалины… На эстраду быстро, несколько смущенно, но отнюдь не робко, вышел коренастый, небольшого

роста, совсем молоденький юноша с золотисто-рыжей шевелюрой. Во всем облике, в плотно сжатых губах и устремленном куда-то далеко вперед взгляде — внутренняя собранность, сосредоточенность, готовность к действию, легкость движений и никакой — так, во всяком случае, казалось — тревоги и опасливости. Уже сама внешность его была незаурядной, выделялась среди других и привлекала к себе внимание. Сразу же, не дав опомниться и успокоиться, он начал играть; начал с Фуги Баха-Годовского из скрипичной Сонаты g-moll, и — хорошо это помню — с первых же тактов повел за собой зал. О нет! Дело было не только в великолепном пианизме, сокрушающей виртуозности, выразительнейшей темпоритмической устойчивости, но, главным образом, в другом: в непривычном для аудитории завораживающем характере игры — всепобеждающей волевой активности, жизнерадостном полнокровии, обузданной страстности, ясности мысли, прямом „ораторском“ воздействии на аудиторию и (об этом — может быть, главном! — мало писалось и говорилось в прессе) живом и образном мелодическом интонировании не только медленной, но и быстрой музыки. В зале воцарилось полнейшее безмолвие, воцарилась торжественная чуткая тишина ожидания. Играл Гилельс на первом туре, кроме Фуги Баха-Годовского, пьесы Рамо, Вариации и фугу Брамса на тему Генделя и Фантазию на темы моцартовской „Свадьбы Фигаро“ Листа-Бузони. С каждым произведением сила воздействия возрастала с неимоверной быстротой. Зал в безудержном возбуждении и в порыве восхищения неистовствовал, особенно после последней пьесы.

Ошеломление и потрясение от игры как бы тут же, при нас, повзрослевшего отрока, по-своему исполнившего хорошо известную нам музыку, — таков был тогда наш, людей разных возрастов, общий душевный отклик… Игру Гилельса можно было охарактеризовать и по-другому: оглушающая и осеняющая неожиданность, порабощавшая своей силой и прекрасная смелым, тогда еще, конечно, нами неосознанным пренебрежением к привычной красоте».

Яков Флиер: «Память сохранила не так уж много художественных впечатлений, яркость которых не тускнеет в течение всей сознательной жизни. Одно из них — выступление Эмиля Гилельса на Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей весной 1933 года, сильнейший „стресс“ моей молодости. Прошло более сорока лет. Многие незаурядные исполнения давно уже стерлись в памяти. Впечатления же от игры Гилельса будто отчеканились в сознании: не по годам зрелый и углубленный Брамс (Вариации на тему Генделя),

волевая, ритмически упругая g-moll'ная Фуга Баха-Годовского, изящная, изысканная Токката Равеля и, наконец, неповторимая, феерическая Фантазия Листа на темы „Свадьбы Фигаро" Моцарта…

Я абсолютно убежден, что уже в шестнадцать лет Гилельс был пианистом мирового класса… С той поры я слышал десятки уникальных виртуозов. Почти на каждом международном конкурсе появляются этакие суперспортсмены, преодолевающие с удивительной легкостью трансцендентальные технические трудности. Но назовите мне тех, кто по-настоящему захватывал Вас своей игрой, кто добился подлинных исполнительских высот. Искусство Гилельса уже в молодости являло собой редчайший сплав художественного интеллекта, творческого воображения, природного пианизма, отличного чувства формы и стиля. Словом, всего, чем обладают редкие музыканты, добившиеся высочайших вершин в искусстве».

Вполне можно остановиться. Теперь, с разрешения читателя, — и собственные «показания».

Г. С. Домбаев, бывший ректор Горьковской консерватории, профессор Гнесинского института, в разговоре со мной, когда речь зашла о Гилельсе, неожиданно вспомнил конкурс — он был членом жюри: «Вы себе не представляете… это звучание… эти шелестящие терции…», — вдруг его глаза увлажнились, и он на мгновение даже отвернулся… А со времени конкурса прошло сорок пять лет!

И еще поведал мне Домбаев закулисную тайну: в преддверии конкурса все уже было решено — кто получит, вернее, кому дадут первое место. Открываю секрет: «задуман» был Игорь Аптекарев, очень одаренный пианист (из-за болезни практически переставший играть), — А. Б. Гольденвейзер отмечал у него «отличные пианистические данные». Но… менее чем за час все планы были опрокинуты. Даю слово самому Домбаеву; в его неизданных воспоминаниях содержатся интереснейшие подробности.

«Прослушивание уже близилось к концу, определился высокий уровень пианистов и даже наметился лидер. Но вечером одного из самых последних дней объявили выступление совершенно неизвестного пианиста. На эстраду вышел небольшого роста сосредоточенный, серьезный юноша, поклонился слушателям и быстро сел за рояль.

За столом жюри я сидел рядом с М. М. Ипполитовым-Ивановым. При выходе на эстраду этого пианиста Михаил Михайлович наклонился ко мне и тихо сказал: „Ну, за что же мы, несчастные, должны долго слушать этого мальчугана?"

Когда „мальчуган“ заиграл, можно было подумать, что рояль, все дни стоявший на эстраде, заменили другим, значительно лучшим инструментом — так прекрасно зазвучала музыка под пальцами юноши. Своим магнетизмом юный пианист заворожил весь зал… когда же он сыграл завершавшую программу Фантазию Листа на темы из оперы Моцарта „Свадьба Фигаро“, стало ясно, что перед нами безоговорочно лучший из пианистов и единственный лидер фортепианного конкурса. (Надо было видеть, как добродушно смеялся М. М. Ипполитов-Иванов, над своим неудачным „прогнозом“!) По окончании программы не только переполнившие зал слушатели, но, вопреки предварительному уговору, все члены жюри стоя (!) дружно и долго аплодировали юному пианисту. Этот юноша, не достигший и семнадцати лет, был Эмиль Гилельс!

Так триумфально вошел в большую музыку совсем юный пианист, чтобы затем пожизненно занять положение одного из самых лучших пианистов мира. Примечательно, что, несмотря на этот триумф, обсуждение выступления Эмиля Гилельса на заседании жюри не обошлось без курьеза.

Все выступавшие члены жюри говорили, что Гилельс безусловно лучший пианист среди участников конкурса, но некоторые добавляли к этому, что пианист очень мал, а потому не может быть отмечен премией, а что его надо поощрить наряду с группой талантливых детей (от 8 до 14 лет), которые в те же дни публично выступали, но вне конкурса. Признавая этот вопрос не художественным, а правовым, один из членов жюри заявил, что в условиях конкурса не были указаны возрастные границы участников, что заявление Гилельса об участии в конкурсе было принято, что он был допущен к конкурсу, наконец, выступил и сыграл всю конкурсную программу, а потому должен быть обсужден наряду со всеми участниками конкурса и получить то, чего заслуживает. После этого убедительного заявления обсуждение закончилось единодушным присуждением Эмилю Гилельсу единственной первой премии».

Наконец, еще одну, последнюю, «версию» — сколько их было! — беру из книги Хентовой: «К самому концу первого тура, вечером, когда оживление [слушателей] стало спадать, у консерватории появился коренастый хмурый юноша и скромно одетая женщина лет тридцати.

Женщину узнавали. С ней здоровались. Она останавливалась, отвечая на какие-то вопросы.

Юношу никто не замечал. Он стоял в стороне у подъезда, исподлобья оглядывая шумную толпу. Ему было зябко в потертом коротком пальто. Черный бант, неумело завязанный тугим узлом,

сдавливал шею.

Он очень волновался, но внешне был совершенно спокоен.

Выступления заканчивались. Устало жюри. Устала публика. Впечатления притуплялись. Хорошее уже не волновало, плохое не возмущало.

Появление на эстраде юноши прошло незамеченным.

Он деловито подошел к роялю, поднял руки, помедлил и, упрямо сжав губы, заиграл.

В зале насторожились. Стало так тихо, что, казалось, люди застыли в неподвижности. Взгляды устремились на эстраду. А оттуда шел могучий ток, захватывая слушателей и заставляя их подчиняться исполнителю. Напряжение нарастало. Устоять перед этой силой было невозможно, и после финальных звуков „Свадьбы Фигаро“ все ринулись к эстраде. Правила были нарушены. Аплодировали слушатели. Аплодировало жюри. Незнакомые люди делились друг с другом своим восторгом. У многих на глазах показались слезы радости.

И только один человек стоял невозмутимо и спокойно, хотя все волновало его, — это был сам исполнитель.

Так страна узнала Гилельса.

Ему было тогда шестнадцать лет».

Узнала не только страна: имя Гилельса прочел Рахманинов, — его близкий друг Владимир Робертович Вильшау, рассказывая в письме о музыкальной жизни Москвы, написал ему (сам Вильшау на конкурсе не был): «Выделился хорошо организованный конкурс молодежи, где было очень много хорошего, особенно отличился юноша по ф-п по фамилии Гилельс».

Чем же так потряс и ошеломил Гилельс слушателей? Не давая здесь общую характеристику его игры, отмечу, что в глазах большинства критиков первейшее достоинство Гилельса — техника. Это не так. Избалованную московскую публику удивить техникой было невозможно: совсем еще недавно она была завоевана «чемпионами» пианизма — такими, как Горовиц, Цекки, Аррау… Нет, Гилельс оставил неизгладимое впечатление потому, что был, прежде всего, личностью в музыке — ярко очерченной, не похожей ни на кого другого. С удивительной проницательностью «разгадал» Гилельса американский музыковед Герберт Пайзер. В 1939 году, в заметке, посланной в газету «Нью-Йорк таймс» из Вены, где Гилельс только что выступил на конкурсе, он писал: «Я не принадлежу к тем, кто приписывает огромный дар Гилельса технике. В игре юного Гилельса нет ни излишней техники, ни чего-либо показного. Его чрезвычайно серьезный подход исключает это».

Такого профессионализма не хватает, к сожалению, многим пишущим. Здесь же критик предсказывал: «Запомните это имя… оно будет потрясать континенты».

Но вернемся в Москву. Имя победителя было у всех на устах. Газеты и журналы наперебой публиковали материалы о конкурсе; казалось, общество только музыкой и занято. Конкурсу был придан государственный статус. Почему так? Потому ли, что в стране шли процессы — взять хотя бы голод 33-го года, — от которых надо было отвести глаза? Или же нужно было продемонстрировать заботу и внимание, которыми окружает советская власть культуру и искусство? А может быть — и то и другое. Но как бы то ни было, конкурс действительно стал выдающимся событием.

На заключительный концерт лауреатов прибыло все правительство во главе со Сталиным.

Откроем книгу Е. Громова «Сталин. Власть и искусство». Автор, ссылаясь на мемуары министра иностранных дел СССР А. А. Громыко, пишет: «Сталин с увлечением слушал классическую музыку, когда за рояль садился великий пианист Эмиль Гилельс. Ему вождь оказал поддержку в самом начале его блистательной карьеры».

Дальше особенно интересно: «Гилельса мало знали в Москве до его победы на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в 1933 году. На заключительном концерте этого конкурса присутствовал генсек». И Громов цитирует журнал «Театр» за декабрь 1939 года: «Он [Сталин] аплодировал шестнадцатилетнему Эмилю Гилельсу после того, как пианист блестяще сыграл „Фигаро“ Моцарта-Листа. Иосиф Виссарионович пригласил Эмиля Гилельса к себе в ложу, расспрашивал о его жизни и об учебе. Вскоре Эмиль переехал в Москву. Его окружили вниманием и заботой».

Какой сюжет! Мальчик, никому не известный еще считанные дни назад, разговаривает теперь со Сталиным!

Не удивительно: такое событие породило разнообразный фольклор, трактующий произошедшее с некоторыми отклонениями в деталях, наподобие несовпадений в рассказах о звонке Сталина Пастернаку или Булгакову.

Могу «расшифровать» эту беседу. Поздравив Гилельса с победой, Сталин «выразил уверенность», что теперь Гилельс будет жить в Москве, в столице, и ему будут созданы все условия для жизни и работы. «Нет, — ответил Гилельс (это Сталину-то — узнаете почерк?!), — я поеду в Одессу — кончать консерваторию». Неожиданно Сталин проявил «полное удовлетворение», оценив смелость и «самостоятельность».

Теперь вариант Л. Маркеловой (дочери П. П. Когана): «…В тот вечер, или, точнее сказать, в ту ночь, ибо уже было около двенадцати, Эмиль неожиданно появился на пороге нашего дома. Он был явно взволнован и видно было, что ему необходимо „исповедаться“.

Отказавшись от ужина, только проглотив стакан чаю, он, в лицах (помните, читатель, его способности? — *Г. Г.*), передал нам содержание удивительной встречи. Вот вкратце ее описание.

— Когда я кончил играть, — рассказывал Эмиль, поглядывая, какое впечатление производят его слова, — меня пригласили в ложу к товарищу Сталину. Там были и другие члены правительства. Мне предложили сесть, и я отказался: как-то неудобно — спиной к товарищу Сталину. А он стал задавать мне вопросы, и мне приходилось отвечать через плечо. Первое, что он сказал:

— Ты что, сразу собираешься уезжать в Одессу?

— Да, — сказал я.

— А если мы попросим тебя немного задержаться, побывать у нас в Кремле?

— Хорошо, — ответил я.

Сталин рассмеялся и произнес:

— Ну, тогда до скорой встречи!

А потом, словно про себя, тихо добавил вслед:

— „Рыжее золото“!

На этом месте Эмиль смутился и, взглянув на часы, быстро распрощался. А я приплюсую сюда миниатюрную новеллу, в качестве диссонанса в торжественную минуту. Приехав в Москву на конкурс, Эмиль с матерью, Эсфирь Самойловной, остановился в доме своей сводной сестры на Красной Пресне. Так вот в ту памятную ночь, после триумфа и беседы со Сталиным, Эмиль шел пешком от нас — с Разгуляя на Красную Пресню. Не было денег на такси. Об этом, понятно, никто не догадывался, а юноша стеснялся сказать. Сознался лишь много времени спустя».

30-е годы. Стиль — это сам человек

До переезда Эмиля в Москву осталось два года.

А пока взбаламученные критики словно соревнуются в изобретении превосходных степеней по отношению к победителю: «…Его тотчас поставили в один ряд с крупнейшими концертантами современности», — констатировал позже Д. Рабинович. Особенно часто сравнивали Гилельса с Горовицем, чьи выступления были еще «на слуху». «Гилельс — явление огромного масштаба, — писал сразу после конкурса Г. Коган. — Артистам такого ранга счет ведется индивидуальный: можно смело сказать, что со времен Горовица в Москве не появлялось еще столь замечательного дарования».

При этом предпочтение отдавалось Гилельсу: «…По масштабам дарования, — утверждал Л. Энтелис, — Гилельс может быть поставлен в один ряд с Владимиром Горовицем. Но, если Горовиц… типичен для декаданса (!), то Гилельс — для эпохи созревания новой социалистической культуры». Или — А. Альшванг: «Сравнение с Горовицем особенно подчеркивает советский стиль игры Гилельса. У Горовица при всем безграничном владении инструментом, при исключительном темпераменте и силе воздействия на слушателя — во всей игре ощущается крайняя изысканность, нередко неврастеничность… Крепкая слаженность, внутренняя сосредоточенность и безусловная целесообразность — таковы характерные черты игры Гилельса».

Как видим, критика «обозначила» стиль игры Гилельса, отнеся этот стиль к определенному направлению. Одна из газетных статей так и называлась: «Рождение стиля». Да, чаша весов склонялась к тому, что Гилельс — так считал и Нейгауз — олицетворяет собой новый стиль исполнения — советский, и даже «пролетарский»! Качества, присущие игре Гилельса, были провозглашены «эталоном советского пианистического стиля» и «образцом пролетарского стиля исполнения»

Борьба за все пролетарское велась бескомпромиссно и по всем направлениям. Вот пример.

В эти же самые годы в Ленинградской консерватории, как пишет в книге «Воспоминания певицы» С. Акимова, на одном из «педагогических собраний вокального факультета… присутствовала… молодая певица, некая С. Крылова, приехавшая из Москвы. Выступив перед собранием, она пыталась доказать, что в борьбе с „буржуазным“ пением за „пролетарское“ надо начинать с того, что „буржуазное *фа* в голосе надо сменить на *фа*

пролетарское“! На предложение присутствующих изобразить „буржуазное *фа*“ С. Крылова протянула голосом звук глухого, зевного тембра. „Ну, а как же должно звучать ‘пролетарское *фа*’?“ — спросил профессор Томарс. На это С. Крылова ответила, что простуда лишает ее возможности это продемонстрировать».

Стало быть, «советское» и «пролетарское» по отношению к Гилельсу — нонсенс: теперь мы хорошо знаем, что такого быть не может, как не может быть советской, или пролетарской, математики, медицины, географии…

Но ведь гилельсовская «новизна» этим не отменяется — она остается!

Надо признать — и здесь не было расхождений: критика уловила главное — непохожесть почерка Гилельса на слышанное до него. Баренбойм вскользь — эти слова уже цитировались — бросил важную мысль, но никак, к сожалению, не развил ее; характеризуя выступление Гилельса на конкурсе, он написал: «… Оглушающая и осеняющая неожиданность, порабощавшая своей силой и прекрасная смелым, тогда еще, конечно, нами не осознанным *пренебрежением к привычной красоте*».

Если же «советское» и «пролетарское» отпадает, то что же «остается»?

Попробуем выяснить. И дело здесь не в том, чтобы «назвать», а в существе проблемы. Постараюсь, не торопясь, издалека подвести читателя к неизбежному и важнейшему выводу.

Начну с Баренбойма, с его книги о Гилельсе; вот итог его размышлений: «Он [Гилельс] появился, когда у нас уже были Софроницкий, Юдина, Нейгауз… Когда к нам приезжали многие пианисты высочайшего класса из-за рубежа. Но мы вряд ли еще сознаем сполна, что значит для мировой культуры искусство Гилельса, каково его место в современном пианизме.

Кого из пианистов мы называем великими? И почему?

В XX веке:

Рахманинов — открыл в музыке „суровость“,

Шнабель — Шуберта,

Гульд — Баха.

Искусство Гилельса многозначно и потому до конца непостижимо — у него есть своя тайна. Суждение становится нередко верным, когда всматриваешься в явление на расстоянии, когда для оценки есть промежуток „пространственный“ (как если бы перед нами была картина) и временной».

Да, конечно, любое искусство — не только Гилельса — до конца не может быть «раскрыто», своя тайна остается всегда. Но последней фразой Баренбойм, как бы оправдываясь, ввиду слишком короткой дистанции откладывает на будущее вынесение

решения о месте и значении Гилельса в XX столетии.

Однако это можно сделать уже сейчас. Весь путь Гилельса перед нами.

Чрезвычайно показательны соображения, высказанные исследователями пианизма совершенно независимо друг от друга и в различных контекстах, — но в них недвусмысленно вырисовывается интересующий нас ответ. Вот эти фрагменты.

Л. Гаккель: «По прошествии многих десятилетий можно утверждать, что Гилельс-пианист оказался явлением новым по любой объективной мерке, что он и *в мировом масштабе* выходил за традиционные пределы, и, прежде всего, за пределы романтического индивидуализма. Достаточно сопоставить — мысленно и с помощью грамзаписей — игру нашего мастера с игрой его европейских сверстников, таких, как Д. Липатти, В. Мальцужинский, М. Де ля Брюшолри, М. Лимпани, чтобы это стало очевидным».

В. Грицевич (в книге «История стиля в фортепианном исполнительстве»): «К концу 30-х годов, с появлением на концертной эстраде Э. Гилельса, Н. Магалова и Д. Липатти, современный пианизм занял господствующие позиции в фортепианном искусстве». (Должен заметить, что автор ставит искусство Н. Магалова и Д. Липатти чрезвычайно высоко.)

Наконец, Д. Рабинович (в книге «Исполнитель и стиль»): «… Среди великих пианистов современности по крайней мере трое — Э. Гилельс, С. Рихтер, А. Микеланджели… — являются зачинателями и знаменосцами складывающегося *нового высокого виртуозного стиля*, стиля противоположного, непримиримо враждебного виртуозной бравуре и на сегодняшней основе возрождающего подлинно виртуозные традиции Листа, Антона Рубинштейна, Бузони, Рахманинова». (Стиль этот, добавлю, противоположен и псевдоромантической «непредсказуемости», спонтанному волеизъявлению.)

По всей видимости, нет надобности внушать читателю дальнейшее направление мысли — вывод напрашивается сам собой. Конечно, я сформулирую его, но чуть позже.

А сейчас — несколько необходимых замечаний по поводу трех представленных фрагментов. Надо сказать, что любая схема — всегда только схема, не более: она относительна и, как правило, неизбежно упрощает картину. Что же до наших примеров, то приглядитесь: некое «несоответствие» видится в том, что в одном случае, Д. Липатти — по стилю противостоит Гилельсу, в другом — является его «союзником». Это не существенно для нашей темы — важно другое, а именно: «окружение» Гилельса меняется, притом весьма радикальным

образом, — его же имя везде остается «нетронутым», во всех ситуациях оно является, или служит, как бы осью, вокруг которой вращаются — возникают или, напротив, исчезают — его «спутники». Собственно говоря, Рабинович сделал тот вывод, к которому мы хотим подойти. Но необходимы еще несколько шагов «вперед», чтобы поставить точки над i.

Зададимся вопросом: кто же из этой «великой тройки» раньше других, пойдя новым путем, вышел на авансцену мирового пианизма? Посмотрим. На Брюссельском конкурсе 1938 года, когда Гилельс занял первое место, победа имела мировой резонанс — Микеланджели был седьмым: о нем очень сурово отозвался Самуил Фейнберг (представлявший в жюри нашу страну), обвинив его в манерности и безыдейности. Нет сомнений: Микеланджели не был еще тогда тем пианистом, каким мы знаем его сегодня. Гилельс же был уже Гилельсом (при этом не будем, конечно, придавать конкурсным степеням абсолютного значения). Что же касается Рихтера, то и он заявил о себе много позже — почти десятилетие после первого появления Гилельса в Москве.

Таким образом, именно Гилельсу выпала миссия стать провозвестником нового стиля в исполнительстве. Наряду с некоторыми другими пианистами своего поколения и первым среди них по времени он стал его создателем («имя» этому стилю пока еще не дано).

Необходимо заметить: в истории культуры новые направления и стили не имеют точного числа рождения, поначалу сочетаясь — и, как часто бывает, долго сосуществуя с уже «действующими» течениями, взаимодействуя с ними. Но, в конечном счете, со временем смены художественных ориентиров «обозначаются» и проступают все явственнее, воспринимаясь «на расстоянии» как свершившийся факт.

Было бы смешно представлять дело таким образом — сидит себе Гилельс и раздумывает: дай-ка я буду играть по-другому, не так, как «принято», вот и пойдет от меня летоисчисление нового стиля… Разумеется, нет. Знаменитый афоризм Бюффона «Стиль — это человек» (по-другому — насколько могу судить, более точному переводу: «Стиль — это сам человек») находит здесь свое полнейшее подтверждение.

Эмиль Гилельс — человек нового, другого времени, другого мировосприятия, он нес в себе этот новый стиль, был его воплощением; он слышал свое время, и иначе не мог: так было ему «предписано». Потому и шли «звездные войны» вокруг его имени: от него ждали «похожего», знакомого, устоявшегося, — а он опрокидывал сложившиеся представления, и нелегко было

многим — несмотря на убеждающую и, я бы сказал, подавляющую силу его искусства — расстаться со своими представлениями, казавшимися непоколебимыми и «единственно верными». Все новое не всегда ведь «единодушно одобряется». А раз так, то, естественно, «виноват» был Гилельс. Отсюда — позорные, не нахожу другого слова, ошибки и ляпсусы критики, ни в чем не разобравшейся, ничего не понявшей и упорствующей — во всяком случае, долгое время — в своих заблуждениях. Только один пример.

Не в первый и не в последний раз обращаюсь за помощью к Гаккелю: «Подумать, — не без изумления пишет он, — что кому-то в 30-е годы могла померещиться в гилельсовской игре скованность. Слушали, к примеру, Сонату b-moll Шопена и не находили нервического rubato, звуковой патетики и мистики — а именно это почиталось эмоциональностью и уж во всяком случае почиталось родовым свойством шопенизма (вот оно — „пренебрежение к привычной красоте“ и то „неожиданное“, что внес Гилельс. — *Г. Г.*). Гилельс не был скован, он был героичен и мужественно прост (в поступи, в звучании), и, хотя я такой услышал у него шопеновскую Сонату в 1954 году, не сомневаюсь, что столь „скованной“ она была и в 30-е годы».

Вот именно! Эти слова объясняют очень и очень многое — не только «скованность».

В связи с гилельсовским стилем коснусь одной «частности». Речь пойдет о гилельсовской лирике, поскольку именно на нее критика поглядывала косо. Началось это давно.

Характеризуя игру Гилельса в первое время занятий с ним, Рейнгбальд писала: «Его исполнительскую манеру отличали: большой напор, воля, страстность, стихийный темперамент, несколько даже преувеличенные темпы. Простота. Здоровье. Сдержанная лирика. Свобода, четкость, филигранность, разнообразие звучания, хорошая педализация. Размах и блестящая виртуозность». Заметьте: «сдержанная лирика». И здесь же: «Прямолинейный, не понимавший в тот период лирики, он категорически отказывался от пьес лирического характера. Порой моим коллегам, да и слушателям казалось, что Гилельс — пустой виртуоз, далеко не все верили в его перспективы». И еще: Гилельс «с антипатией относился к лирическим произведениям».

Баренбойм решительно опровергает эти суждения: «С „антипатией“? — переспрашивает он. — Нет, она [Рейнгбальд], видимо, неточно сформулировала свою мысль: никакой неприязни к этим сочинениям не было, хотя Гилельс и в самом деле отказывался играть многие предлагавшиеся ему лирические пьесы. Так в чем же дело?.. Какая-то отроческая застенчивость, —

продолжает Баренбойм, — которую юному Гилельсу трудно было преодолеть, — вот что сказывалось на его отношении к лирической музыке, вовсе не „антипатия“». Конечно, тем более, что сама Рейнгбальд в этих же «Записках» — цитирую именно их — свидетельствует: «Появилась и теплота, мягкость в игре. Правда, свои чувства он и тогда, и позднее проявлял очень сдержанно». Подмечено точно, запомним это.

У Рейнгбальд есть еще статья «Годы учебы Эмиля Гилельса», написанная после Брюссельского конкурса; цитируется она не часто. В ней говорится: «…Он замечательно улавливал форму и стиль исполняемого произведения… К произведениям лирического характера он не питал интереса (это вам не „антипатия“. — *Г. Г.*); проходя их в классе, мы избегали играть их в концертах. Я стремилась сохранить его индивидуальность, не навязывая ему ничего чуждого, ожидая, что со временем все придет естественным путем, и великие романтики Шуман и Шопен найдут в Гилельсе прекрасного интерпретатора, как это и получилось в действительности».

Именно сдержанность в проявлении своих чувств — у Гилельса не было «души нараспашку» — и есть свойство, или примета, новой лирики, иной эмоциональной «шкалы», — что поначалу и воспринималось как отсутствие «переживания». Между тем Гилельс нес с собой — и в себе — органически свойственный ему душевный мир, у него была как бы иная душевная организация. Расслышать это оказалось непросто — легче отмахнуться.

Не одного Гилельса сопровождало такое непонимание, особенно в начале пути: вспомним судьбу Сергея Прокофьева — аналогия здесь полная. Удивляться не приходится: одно время, один «язык». Возможно ли отрицать великий лирический дар Прокофьева?! Однако же слушатели и критика были убеждены, что Прокофьеву не дано быть певцом лирической темы, выразить в музыке человеческие чувства. Мало кто за прокофьевским натиском, ритмом, энергией сумел это расслышать… Могу не продолжать. В «Автобиографии» Прокофьев писал: «В лирике мне в течение долгого времени отказывали вовсе и, непоощренная, она развивалась медленно. Зато в дальнейшем я обращал на нее все больше внимания». Заметьте: не у него «не было» лирики, а ему отказывали в ней; сказано не без тонкости.

И еще немного о Прокофьеве — слишком очевидна параллель. Исследователь прокофьевского творчества И. Нестьев справедливо замечает: «Он [Прокофьев] ясно осознавал, что открыто чувственный эмоционализм поздних романтиков XIX века не может звучать столь же естественно в устах современных

героев. Как бы высоко ни оценивали мы возвышенное искусство Листа или Вагнера, мы не станем сегодня выражать свои чувства на их языке: это показалось бы чем-то напыщенным, даже позерским».

Прерву на минуту цитирование, чтобы подкрепить эту мысль — по аналогии — другой цитатой, которая переносит сказанное в собственно фортепианную область. В очерке о Гилельсе — я неоднократно ссылаюсь на него — Д. Рабинович констатирует: «…Сколь бы ни были грандиозны технические ресурсы корифеев наших дней — Гилельса, Рихтера или Микеланджели, эти артисты не могут мыслить, чувствовать, а, значит, и интерпретировать в манере, которая покоряла слушателей 50–60 лет тому назад». Суждение представляется бесспорным.

А теперь продолжу прокофьевскую тему: «Лирика Прокофьева целомудренна, лишена преувеличений. Даже самым ласковым мечтательно-романтическим страницам его музыки присущи черты сдержанности, внутренней силы. Эти лирические страницы кажутся иногда слишком скупыми, „скрытными“. Но, вслушиваясь в них, все более ощущаешь их внутреннюю взволнованность и теплоту».

Сказанное едва ли не исчерпывающе характеризует и гилельсовскую лирику: и она целомудренна, в ней нет преувеличений — у нее совсем другая «температура», — однако ее сдержанность и внутренняя сила могут обманчиво производить впечатление эмоциональной «недостаточности».

Н. Мясковский в письме к Д. Кабалевскому сказал о прокофьевской лирике: «Она лишь кажется сухой, так как из нее чувством большого художника изгнана чувствительность, то есть… водянистость, излишняя откровенность. Лирика его не суха и не бедна, но лишь сдержанна и потому будет больше действенна». Последнее замечание чрезвычайно существенно. И гилельсовская лирика на редкость «действенна». Трудно слушать без слез «Лирические пьесы» Грига или, скажем, gis-moll'ную вариацию из «Симфонических этюдов» Шумана.

Впрочем, как писал В. Набоков по другому поводу, «всегда найдется ум, оставшийся безучастным, и спина, по которой не пробежит холодок». Тут ничего не изменишь.

От Гилельса, — как и от Прокофьева, — тоже ждали давно «признанного» — ждали, к примеру, ноктюрна Шопена в нейгаузовском духе и, не получая этого, сокрушались, особенно в годы учения Гилельса у Нейгауза, по поводу гилельсовской невосприимчивости, отсутствия у него поэзии, романтики и прочая. Ожидания эти были, понятно, совершенно беспочвенны (то же, что очень важно, полностью относится и к двум другим

представителям «великой тройки»). Но за профессором стояла сила авторитета, и, понятно, слушатели, присутствовавшие на этих уроках, были всецело на его стороне. Вспомним, однако, строки из книги Нейгауза: «Мой учитель Годовский, — пишет он, — сказал на третьем уроке со мной, когда я никак не мог (потому что не хотел) сделать слишком на мой вкус „изящный“ нюанс в пьесе Шопена: „Ну, ладно, у вас есть собственная индивидуальность, и я не буду ее ущемлять“. Разумные слова!»

Безусловно, разумные. Остается только признать, что и у Гилельса была своя индивидуальность. Недаром у Нейгауза проскользнула мысль: «…Пусть Гилельс (когда он был еще аспирантом МГК) пока еще играет эту вещь (например, балладу Шопена или сонату Бетховена) недостаточно одухотворенно, он еще не осилил умом и чувством всех глубин и красот (Гилельсу-то нет еще и двадцати! — *Г. Г.*); но я все-таки не буду слишком вмешиваться: то, что я могу ему сказать и внушить, он через некоторое время сам сумеет сделать (в своем, а не в моем стиле), а для настоящего художника… это решающий момент в работе и развитии». Заключенное в последние скобки — и есть самое важное: «в своем, а не в моем стиле». Истинно так.

Пришло время возобновить оставленный нами разговор об «основоположничестве»; сейчас он уже может быть завершен.

Учитывая сказанное, мы должны прийти к выводу: подлинным основоположником был Гилельс, а не Нейгауз — ярчайший представитель «предыдущего», романтического направления, оказавшийся во главе «новой» советской фортепианной школы. Конечно, высшей похвалой в устах критики было приписанное Гилельсу олицетворение им «советско-пролетарского» стиля, но она, критика, и не подозревала — а может быть, и не решалась сказать о подлинном масштабе гилельсовского явления; и она беспрекословно следовала советским эстетическим канонам, по которым учитель, тем паче основоположник — «всегда прав». Так и повелось.

Вспомним, однако, дарственную надпись Жуковского на своем портрете, подаренном Пушкину: «Победителю ученику от побежденного учителя». И так бывает.

Теперь будем понемногу возвращаться к давно оставленной нами гилельсовской биографической канве. Но прежде — последние соображения о Всесоюзном конкурсе, — последние и необходимые.

Конкурс как бы перечеркнул предъявленные Гилельсу задним числом — посланные ему из будущего — претензии: учили не так, развивали односторонне… Если бы это все было на самом деле, то выступил бы Гилельс так, как он выступил?!

Конечно же, ему надо было работать над собой (разве это можно в какой-то период прекратить?), расширять свое «культурное поле» — как же иначе! Человек взрослеет, узнает, познает… Что здесь такого небывалого? Нетрудно понять простую вещь: в шестнадцать лет Гилельс не мог быть шестидесятилетним. «Редко творческий путь артиста, — писал о Гилельсе известный критик Й. Кайзер, — проходит логичнее, последовательнее и плодотворнее соответственно различным периодам жизни». Точнейшее наблюдение! «Блажен, кто смолоду был молод», — сказал Пушкин. Гилельс таким и был: в шестнадцать лет — шестнадцатилетним. Пушкин продолжает: «Блажен, кто вовремя созрел». Это и произошло с Гилельсом — великим художником и музыкантом.

Итак, в мгновение ока став всесоюзной «достопримечательностью», Гилельс читает о себе и выслушивает несдерживаемые восторги, слова благодарности… Как он себя поведет дальше?

Послеконкурсные баталии вокруг Гилельса

Он отказывается от широчайших возможностей, открывшихся перед ним, отклоняет все предложения остаться в Москве и делает то, о чем сказал Сталину: уезжает в Одессу заканчивать консерваторию — к своей учительнице, которую любил и которой доверял; уезжает ради своего дела, ради того, что он считал насущно необходимым для себя. Этот путь — из столицы в провинцию — достоин комментариев и… восхищения. Какой поступок! Но наша критика не уделяет ему никакого внимания, — подумаешь, что тут такого…

Итак, Гилельс снова дома, в Одессе. Он занимается, учит новые вещи и, конечно, после пережитых волнений, отдыхает — благо, подоспело лето. Как и следовало ожидать, с осени посыпались многочисленные предложения от концертных организаций: Гилельса ждали, хотели слышать и видеть — республики, столицы, города, поселки… И он много играет — до 20 концертов в год, — старается, по возможности, не отказывать… В гилельсовской литературе принято всячески осуждать этот период: нельзя было отрывать его от занятий, нужно было дать спокойно работать… Только с этой точки зрения все и рассматривается. Но разве артист — а каким пианистом был Гилельс в это время, мы знаем — не должен выступать, разве он не ощущает непреодолимой потребности играть, высказаться перед публикой, выйти на эстраду? Его можно лишить этого?! И разве концертирование не приносит опыта и, тем самым, пользы? Наконец, — прошу извинить за вторгшийся «низкий» мотив, — разве не нужно было зарабатывать на жизнь?! Конечно, если количество выступлений превышает все возможности, то теоретически вероятен и не только положительный результат. Как произошло с Гилельсом, мы сейчас увидим.

Его концерты проходят в переполненных залах с шумным успехом. Об одном из них рассказать необходимо: для дальнейшего хода событий он имеет принципиальное значение. Об этом концерте Хентова — в подробной биографии Гилельса — не упоминает вовсе. К счастью, остался «осязаемый» след: красочное описание этого события, сделанное его устроителем и свидетелем П. П. Коганом. Читатель, буду надеяться, не посетует на меня за пространную выписку.

Концерт состоялся в Ленинграде, в самом конце конкурсного 1933 года, перед Новым годом, в сезоне 1933/34 годов. Дата крайне важна — настоятельно подчеркиваю.

«В дни, предшествующие концерту, — повествует Коган, —

Гилельс находился в крайне возбужденном состоянии духа. Перенесенный с тихих берегов теплого Черного моря к берегам суровой Невы, „закованной в гранит“, попав в один из крупнейших европейских центров, где музыкальная жизнь теперь била ключом, Гилельс, увлеченный самыми разнообразными впечатлениями, всматривался во все, что окружало его, с пытливым любопытством молодого туриста. От оперного театра, от Исаакиевского собора, от Атлантов Эрмитажа он переходил к зеркальным витринам „Пассажа“, в изумлении останавливаясь у Аничкова моста перед скульптурными группами Клодта, перед решеткой Казанского собора. В этой обстановке большого и красивейшего в мире города, где на каждом шагу подстерегает новое сокровище искусства, от которого нельзя оторвать глаз, — в этой обстановке, конечно, еще труднее возвращать Гилельса к роялю.

Однажды, в утренние часы, за несколько дней до концерта, я отвел его в зал… на Невском проспекте, чтобы он, не теряя драгоценного времени, мог несколько часов позаниматься. Зная некоторые слабости моего юного друга, я договорился с ним обо всем и, уходя, незаметно запер за собою дверь на ключ. Через полчаса я решил навестить Гилельса, произвести, так сказать, проверку исполнения. Пройдя на цыпочках к запертой двери, я был поражен полной тишиной, царившей за дверью. Сквозь отверстие замка я увидел закрытый рояль, пустой стул и открытое настежь окно. Гилельса в зале не оказалось. Как „разочарованный мечтатель“, он выскочил из окна на Невский проспект (хорошо еще, что „Кружок“ помещался на первом этаже). Такова завораживающая сила Ленинграда… (и, добавлю, сила любознательности Гилельса. — *Г. Г.*)

Но вот начались репетиции в Большом зале филармонии. Чувство, похожее на благоговейный страх, овладевает каждым музыкантом, когда он впервые вступает на порог этого строгого и величавого, как храм, концертного зала… Когда-то на этой эстраде выступал Лист… Здесь же творил Антон Рубинштейн, „разминая свои царские лапы“ и унося всех в „поднебесные выси“; еще позже в этом зале играли Рахманинов, Скрябин… Есть от чего волнению прийти!

Слушая генеральную репетицию Гилельса, я погружался в прошлое, вспоминая, как пятнадцать лет тому назад я сидел на этом же самом стуле и, также днем, в слабо освещенном зале филармонии, слушал Горовица…

Но вот репетиция подходит к концу. Отзвучали сонаты Скарлатти, Бах, Бетховен, Лист; еще, но уже в последний раз, наконец, с предельной чистотой и четкостью ритма звучит

порывистая Токката Равеля.

Вечером, в день концерта, Большой зал Ленинградской филармонии выглядел еще торжественнее, еще импозантнее. Огромные размеры партера, массивные колонны, сверкающие огнями люстры на длинных цепях, переполнившая зал публика — все это не только поражало, но и давило своей пышностью, грандиозностью. Неумолкаемый предконцертный шум, похожий на отдаленный рокот прибоя, назойливо доносился из зала. Тревога Гилельса росла с каждой минутой, а в самые последние мгновения все кругом замерло в такой тишине, что ему показалось, будто в зале остался только он один. Но, приглядевшись, он увидел справа от себя ряды слушателей и, прежде всего, овалы их лиц с темными глазными впадинами, которые всматривались в него, исчезая постепенно в глубине зрительного зала. Более ясно выступали только первые два–три ряда, где сидело много знакомых, и среди них А. В. Оссовский со строгим лицом и некрасовской бородой, рядом с ним блестящий педагог, профессор Л. В. Николаев… (кроме названных, в зале находились М. О. Штейнберг, С. И. Савшинский. Н. И. Голубовская, И. А. Браудо. О. К. Калантарова и многие другие — весь музыкальный цвет Ленинграда. — *Г. Г.*). И чем ближе подходила эта страшная минута начала, тем больше он втягивался в новую жизнь. В то состояние творческого вдохновения, когда вместо ощущения слабости приходит сила. Стоит ли говорить об успехе? Перед концертом я наблюдал за лицами испытанных меломанов, несокрушимых в признании своего авторитета, лишенных романтики и сентиментальности. Но после того как Гилельс сыграл Прелюдию Баха в обработке Зилоти, лед музыкальных скептиков растаял как воск.

Программа ленинградского концерта оканчивалась Испанской рапсодией Листа. Обстановка зрительного зала все больше и больше накалялась, достигнув апогея во второй части рапсодии. Забирая в свои властные пальцы ускользающие, трепещущие клавиши, когда, казалось, виртуозный вихрь вот-вот сорвет с места и рояль, и его седока, Гилельс только ниже склонялся над инструментом и, развивая еще более головокружительные темпы, „впивался“ в клавиши…

После концерта, в то время, когда Гилельс находился за кулисами и еле держался на ногах от усталости и нервного возбуждения, когда бисовая программа была исчерпана, а в зале еще продолжала бушевать ненасытная публика, — в это время на пороге артистической комнаты показалась большая группа известных ленинградских музыкантов. Гилельс, в ответ на крайне лестные и, надо думать, искренние отзывы музыкантов, не смог

от изнеможения проронить ни одного звука, заменяя слова поклонами, и с довольным выражением влажных глаз порывисто пожимал всем руки».

«Такое запомнится на всю жизнь! — писал об этом концерте М. Чулаки. — На нас обрушилась мощная волна упоения жизнью. И не верилось, что всю эту лавину звуков с такой завидной легкостью извлекает из рояля невысокий юноша, с далеко устремленным взглядом и с плотно сжатыми губами».

На этот концерт с трудом пробрался молодой человек, давно забросивший музыку, которой он занимался, несмотря на очевидные способности, без всякой охоты, по принуждению. Но после концерта он расстается с планами своих научных штудий и «бросается» на музыку. Со временем он станет замечательным композитором. Его имя — Вадим Салманов.

Отзывы рецензентов на гилельсовский концерт — в превосходных степенях. Таков послеконкурсный Гилельс.

Но вдруг — именно вдруг — начали происходить какие-то непонятные, загадочные процессы. Дело в том, что критики неожиданно стали больно «бить» Гилельса, уличать его во всех смертных грехах. Можно сказать, повернулись — не все, конечно, — к нему спиной. Обвинения предъявлялись по всем пунктам: хоть что-нибудь, а все равно найдем! Один плодовитый критик усердствовал: «Этюд F-dur [Шопена] им сыгран отлично. Но исполнение Гилельсом Шопена все же требует, на наш взгляд, многих поправок, так же как исполнение Листа».

Ежели — отлично, то какие же поправки, причем многие? И Лист сюда же угодил!

Гилельс рассказал А. Вицинскому в цитируемой беседе о статьях, — одна из них Г. М. Когана, — которые сильно подействовали на него: «…Все очень хорошо, очень темпераментно, но где же, собственно музыка, где образы? Где настоящее творчество? Где художник?»

Попрекая Гилельса виртуозностью, критика в то же самое время старательно, с особым рвением фиксировала: «В его исполнении появилась какая-то небрежность, часто приводящая даже к очень нечистой игре, или, попросту, как говорят пианисты (и футболисты. — *Г. Г.*) к „мазне“». И здесь же: «Его трактовка вызывает серьезные возражения». Какие? Говорят же вам — серьезные.

Сколько же переведено бумаги, чтобы объяснить этот феномен! Впоследствии, опираясь — и ссылаясь — на критику 30-х годов, находили «изъяны» у Гилельса: он-де стал играть качественно хуже, неряшливо, не понимая сочинения, стремился к легкому успеху и т. п., в том же духе. Все предъявленные ему

когда-то «обвинения» — главное из них я пока намеренно не произношу — принимались как свершившийся факт, с серьезными лицами.

Так вот, разносная критика берет свое начало именно в 1934 году, то есть в том самом сезоне 1933/34 годов, в котором — вспомните-ка последние числа декабря месяца — состоялся знакомый нам ленинградский концерт; потому он и понадобился нам.

Что же получается: в конце декабря еще «все в порядке», и тут же — чуть ли не катастрофа?! Не слишком ли мал срок для такого «превращения»? Как такое могло быть?

Этим вопросом не задался никто.

Сказанное критиками 30-х годов долго — не одно десятилетие! — сопровождало Гилельса, создавая ему определенную репутацию, которую заботливо оберегали, не без удовольствия преумножали…

Годы шли; и понемногу стало выясняться, что нападки не имеют под собой никакой почвы — к настоящему времени они уже, говоря словами Цветаевой, «давно разоблаченная морока». *Критика ошибалась* — вот лейтмотив позднейших высказываний; а на дворе уже стояли 80-е годы. Неспроста в предисловии к книге Баренбойма о Гилельсе прямо говорится: «Былое и не всегда верное, а то и предвзятое о нем представление обернулось правдой годов 80-х». Поздновато, конечно…

Но еще в 1946 году Г. Хубов как бы покаялся, высказавшись со всей определенностью: «Критики, слушая Гилельса, озабоченно покачивали головой, выражали сомнение в его дальнейшем художественном развитии, считая, что оно ограничено чисто виртуозным, техническим дарованием пианиста, *но они заблуждались*».

Значительно позже — Я. Флиер: «Неоднократно возвращаюсь к такой мысли: насколько же глухи и недальновидны оказались некоторые критики и биографы Гилельса, воспринявшие его только как фантастического виртуоза, „просмотревшие“ (а вернее, „прослушавшие“) в нем еще и потрясающего музыканта!» И еще: «В своем искусстве Эмиль Григорьевич никогда не шел и не идет на поводу у публики или *не всегда объективной* музыкантской критики. Он никогда не изменяет своим принципам и идеалам». Наконец, Л. Баренбойм: «…Критические удары расточались по недомыслию, по *непростительному* недомыслию… Здесь, будем откровенны, сказался то ли столичный снобизм, то ли столичная претенциозность». Нет, сказалось совсем другое…

Как мы видим, словами посрамлены, наконец, летевшие мимо цели, неправедные слова. Но, как водится, «отмена»

вздорной критики не имеет той силы, с которой воздействует сама эта критика, будь она трижды несправедливой. Так уж устроен человек. Марк Алданов был убежден: «Людей волнуют не сами дела, а сопровождающие их сплетни». То, что творилось вокруг Гилельса, можно смело обозначить именно этим словом. Слушать его нет даже особой надобности — и так ясно: примат техники над содержанием, недостаточная культура, нехватка высокой духовности. Все это усваивалось людьми почти без «сопротивления» — имело хождение среди музыкантов и околомузыкальной публики, носилось в воздухе. «Дурные слова повторяют не задумываясь», — как установил Стефан Цвейг.

Но произошло непредвиденное: окончательный удар по «критике» был нанесен не словами, а самим Гилельсом.

Дело в том, что до сих пор мы могли полагаться только на воспоминания, впечатления, описания… Но с 1934 года положение кардинально меняется. История — и это у нее обычно неплохо получается — сыграла здесь злую шутку: как будто нарочно, именно в 1934 году, когда критика начала свои «маневры» против Гилельса, — сделаны первые гилельсовские грамзаписи, тем самым его искусство «документально» засвидетельствовано.

Как-то Метнер сказал Рахманинову, что записи — это только тень исполнителя; на это Рахманинов ответил, что хотел бы услышать тень Листа. Что ж, тень Гилельса мы слышим. О записях еще будет разговор, — сейчас скажу лишь, что они ни в чем не соответствуют мрачной картине, нарисованной «судьями». Игра Гилельса не то что не подтверждает, а непреложно опровергает созданные представления. Записи молодого Гилельса демонстрируют пианиста-гиганта, который стоял — уже тогда! — рядом с Рахманиновым, Гофманом, кем угодно. Вышедшая в 70-х годах пластинка «Юный Гилельс» еще и потому произвела впечатление грома среди ясного неба, что Гилельс оказался совсем другим, не тем пианистом, к которому все были «приучены».

Справедливый вывод сделал Гаккель: «…Видимо, полностью должен был истечь срок, назначенный Эмилю Григорьевичу, чтобы появилось и стало крепнуть ощущение гилельсовских „30-х годов“ как золотого века его искусства… Гилельс был исполнительской фигурой цельнейшей, чистейшей, светящейся свежим обаянием юности!» Но вскользь Гаккель замечает, что все это «при пестрой критике (внешне неизменно почтительной к лауреату-орденоносцу)». Спрашивается: если золотой век, то почему же критика «пестрая»?

Давайте разберемся. Профессор А. Николаев в 1965 году

первый, кажется, решился произнести нечто «непредвиденное». Почему же его статья смогла появиться только в 1965 году — ни годом раньше? Выскажем предположение: в 1964 году не стало Генриха Густавовича Нейгауза. Показательно, что статья не раз цитировалась потом, но никогда не приходилось видеть тот фрагмент, где содержится главная ее мысль; этот фрагмент перед вами — читатель не посетует на меня за большую выписку: «Чем крупнее художник, — пишет Николаев, — тем больше откликов, а иногда и противоположных суждений вызывает его искусство. Так было и с Эмилем Гилельсом, замечательным пианистом нашего времени. В бесчисленных рецензиях, в статьях и книгах, рисующих его жизненный путь, исчерпаны едва ли не все эпитеты, которыми можно определить исключительные качества Гилельса — артиста, властно приковывающего к себе внимание. В калейдоскопе хвалебных и критических высказываний, накопившихся за тридцать шесть лет его исполнительской деятельности, в какой-то мере выявляется облик Гилельса, каким он в разное время представлялся своим „адвокатам“ и „прокурорам“. Все неизменно восхищались его огромными виртуозными данными. Но одни опасались, как бы этот „дар Божий“ не заслонил перед ним волшебное царство музыки; другие, отдавая должное виртуозности, старательно прислушивались к случайным погрешностям и ворчливо упоминали о небрежности и неточной игре. Все это, впрочем, относится к оценке Гилельса первой половины 30-х годов. В дальнейшем мастерство пианиста стало настолько совершенным, что выискивание недостатков в его технике оказалось непосильной задачей даже для критиков. Но, повторю, в 30-х годах Гилельса все старались поучать (прошу читать внимательно: не учить даже — поучать! — *Г. Г.*), *во всем искать недостатки*. В Бетховене и Шумане он „еще не нашел путей действительного раскрытия внутренней сущности стиля“; в его исполнении Сонаты си-бемоль минор Шопена „выпадает самое основное — высокий трагизм, душевное смятение, без которых соната… опрощается, обедняется, теряет очень значительную долю своей художественной силы“; над Сонатой си-минор Листа ему „еще предстоит большая работа“ и т. д. Так рождалась *легенда*: „Гилельс — это техника, сила, энергия, динамичность, но…“ И под этим „но“ подразумевалось нечто слишком „материальное“, лишенное заоблачных высот и романтики.

Какую же надо было иметь несгибаемую волю, жажду глубокого постижения смысла музыкальных творений, чтобы преодолеть этот „барьер“ суждений, воздвигнутый вокруг его искусства! (Прислушайтесь: не само искусство Гилельса было

„таким“, а *суждения* вокруг его искусства. — *Г. Г.*). Что и говорить! Когда человек молод, в нем кипит избыток творческих сил, ему могут быть чужды многие еще непознанные и не испытанные стороны и самой жизни, и ее отражений в искусстве. И этим, вероятно, объясняются заботы „старших“, их поучения и предостережения. Но не слишком ли много было этой дидактики?»

Этот риторический вопрос подразумевает и ответ, и все же хочется сказать: ох, много, слишком, чрезмерно много…

Поименованные профессором Николаевым «претензии» к Гилельсу были вызваны — что надо отметить с сожалением — непониманием, а именно: игнорированием того факта, что пианист — тем паче такой одаренности, как Гилельс, — чаще всего проходит определенный путь, — естественный и вовсе для него не «опасный». Это не составляло никакой тайны — и «неожиданности» — для подлинных музыкантов, искушенных в своей профессии. Великий Бруно Вальтер сумел, как это могут сделать далеко не все, разобрать «механизм» своего искусства и, тем самым, не только своего. Рассказывая о личном опыте, он как бы выводит общее правило, полностью приложимое и к нашему случаю. Читаем: «С упоением музицируя, *себя* (здесь и далее выделено Б. Вальтером. — *Г. Г.*) чувствовал я все более напористым, *себя* слышал все отчетливее… мое отношение к музыке определялось, главным образом, наслаждением, испытываемым от своей игры… То, что я играл, приносило мне удовольствие лишь постольку, поскольку давало возможность проявлять свое дарование, свои чувства… Я не стремился к тому, чтобы талант мой помог мне понять произведение и насладиться им; напротив, музыка, прежде всего, служила лишь поводом, чтобы порадоваться своему таланту.

Несколько позже мое отношение к музыке начало постепенно меняться… Чем значительнее были произведения, которые я изучал, тем более решительно менялось мое отношение к исполнению и исполняемому…

С психологической точки зрения вполне понятно, что на определенной стадии развития молодого музыканта исполняемые им произведения служат ему, главным образом, поводом расправить крылья и испытать свои силы. Он еще не достиг необходимой музыкальной и духовной зрелости, чтобы проникнуть в самые глубины произведения искусства, — для оценки его в деталях либо даже в целом еще не достает ни опыта, ни понимания, ни нужных знаний. Что может быть естественнее, если музыкальный талант сначала проявился преимущественно *в удовольствии* от самого музицирования? В этом процессе

раскрываются юный темперамент и энтузиазм исполнится, упоение мелодической кантиленой и ритмический пыл; стремящаяся ввысь молодая душа освобождается от оков повседневности, музыка подъемлет и несет ее, музыкант осознает свое „я“, свои силы.

Ну, а со временем, когда мы постепенно постигнем, что в музыке запечатлено творческое вдохновение, когда композитор и его творчество станут в нашем сознании *главенствующей силой*, когда наше „я“ будет поставлено на службу личности и произведению „другого“, — исчезнет ли из нашего исполнения звучание собственного „я“? Перестанет ли радость ощущения своего таланта быть одним из импульсов исполнения? Не придет ли на смену безропотное подчинение чужим намерениям?

Ответом может быть только выразительное „нет“!»

Такое впечатление, что Бруно Вальтер имеет в виду гилельсовский случай. «Что может быть естественнее…», — настаивает он. Он не бьет тревогу, спокойно воспринимая — и разъясняя — «неизбежное». Так понимали свое дело великие художники.

Мы «свидетели» — прослушайте еще раз пластинку «Юный Гилельс»: сам Гилельс не давал никаких оснований для суровой критики. Вполне возможно, конечно, что он, как и всякий артист, мог неудачно выступить, будучи издерган, переутомлен… раз на раз не приходится; возможно, перегруженность концертами не всегда оставляла достаточно времени для занятий. Но самое важное в другом: Гилельс взрослел, о многом задумывался — это касалось, прежде всего, того, что раньше давалось ему без всяких усилий, как бы само собой — интуитивным путем. Другими словами, Гилельс переживал в этот период болезнь роста. А когда начинаешь осознавать, что ты делаешь и как должен делать (притча о сороконожке!), может случиться некоторая заминка, замедление движения… Это естественно. Есть ли здесь «состав преступления»? Какие могут быть основания чуть ли не для перечеркивания всего пути, для прогнозов, произносимых замогильными голосами?!

Так что же все-таки произошло в те уже далекие от нас годы?

Страшный грех исполнительства

Однажды Анна Ахматова в разговоре с Лидией Чуковской, когда речь зашла об одном ее стихотворении («Бывало я с утра молчу…»), посетовала: «Пятьдесят лет никто не замечает, что это акростих!» Так вот, по отношению к Гилельсу почти уже 70 лет никто не обнаружил того, что, казалось бы, лежит на видном месте, — ни один из пишущих о нем! Суть в том, что ранее «непрочитанные» главы нашей истории по-иному освещают известные факты.

Чтобы все стало понятным, необходимо, хотя бы кратко, восстановить некоторые события культурной жизни 30-х годов.

В 1934 году (на следующий год после Всесоюзного конкурса!) состоялся Первый съезд советских писателей. Началась набиравшая силу, бескомпромиссная борьба за социалистический реализм; то, что не соответствовало этой теории, всячески поносилось, подвергалось «всеобщему» осуждению или же — что было не менее сильным оружием — замалчивалось. Можно не напоминать, как чувствовали себя в нашем «литературном процессе», скажем, Булгаков или Платонов.

На фронте искусства — по терминологии того времени — с размахом шло сражение с самым страшным и опасным врагом — формализмом. В 1935 году был создан штаб — Всесоюзный комитет по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР. Руководство осуществлялось через союзы писателей, композиторов, художников и т. д.

В театре приветствовалось, скажу точнее — насаждалось подражание бытовому реалистическому театру XIX века. Судьба Мейерхольда — красноречива.

Сегодня материалы прессы тех лет выглядят, как умело написанные пародии. Но тогда было не до смеха.

Замечательный художник Владимир Лебедев, проиллюстрировавший книжку детских стихов Самуила Маршака, удостоился редакционной статьи в «Правде» (1936); называлась она «О художниках-пачкунах». Статья выражает возмущение «мрачным разгулом уродливой фантазии Лебедева, который, если бы захотел (!), мог бы дать талантливые, понятные рисунки… вот книга, которую перелистываешь с отвращением, как патолого-анатомический атлас. Здесь собраны все виды детского уродства, какие только могут родиться в воображении компрачикоса… Даже вещи, обыкновенные вещи — столы, стулья, чемоданы, лампы — все они исковерканы, сломаны, испачканы, приведены умышленно в такой вид, чтобы противно было смотреть на них и

невозможно ими пользоваться (!).

Словно прошел по всей книге мрачный, свирепый компрачикос и все испортил, изгадил, на всем оставил грязную печать… Это сделано не от бездарности, не от безграмотности, а нарочито — в стиле якобы детского примитива. Это — трюкачество чистейшей воды. Это — „искусство“, основная цель которого — как можно меньше иметь общего с подлинной действительностью».

Такое можно написать только находясь в сумеречном состоянии души.

В области музыки события развивались с не меньшей интенсивностью.

В одной из заметок (журнал «Говорит Москва», 1931) говорилось: «Композиторы жалуются на вредительство (!) исполнителей. На враждебное отношение к их творчеству». Когда в том же журнале был опубликован материал, в котором отмечались недостатки радиовещания и, в частности, тот факт, что из программ исчезли имена Генделя, Скрябина, Метнера и некоторых других композиторов, то ответ гласил: «Как иначе, если не упадничество (!) назвать… тоску по… Штраусу, Метнере (так! — *Г. Г.*), том же Скрябине, творчество которых чуждо звучит в наши дни боев за пятилетку… А разве не политическая безграмотность, не полное отсутствие… социального инстинкта утверждение, что Коутс сумел подойти к рабочей аудитории.

Напомним… что подлинная (!) рабочая аудитория гневно протестовала против Коутса с его поповскими „Колоколами“ злобствующего эмигранта Рахманинова… корреспонденты ничего не понимают в вопросе о путях развития музвещания, — тогда не надо выступать, не путаться с Генделями и Штраусами под ногами и не мешать работать людям. Или бригада отлично понимает все оттенки тех же Генделей и Метнеров, но ей милее отдых с ними, чем упорные битвы за новые пути в музискусстве».

Как принято выражаться, — не слабо; очень напоминает делирий.

В 1934-м — году нам хорошо знакомом — об Иване Соллертинском напечатаны такие рассуждения: «Если Соллертинский не слышит в опере „Леди Макбет“ реминисценций Чайковского, если он не ощущает в этой опере явственного поворота к русской музыкальной классике, то он вряд ли способен вообще что-либо услышать». Это Соллертинский-то! (Вообразите, что стали писать об опере эти же критики — их двое, — когда в самом начале 1936 года в «Правде» была опубликована редакционная статья под названием «Сумбур вместо музыки»!)

П. М. Керженцев, председатель Комитета по делам искусств, сделал заявление: статьи в «Правде» о музыке относятся ко всем без исключения областям искусства. Как вы думаете, музыкально-исполнительского искусства это не касалось?! Керженцев мог и промолчать: критикам не нужно было специального приглашения — они и сами прекрасно чувствовали — и давно, — куда дует ветер: вряд ли мог остаться незамеченным и непонятым хорошо организованный поход против искусства и его представителей, против интеллигенции. Газеты этого периода переполнены статьями, выводившими художников на чистую воду.

Но если можно разоблачить за книгу, картину, спектакль, кинофильм, даже за симфонию, то можно ли предъявить «ордер на арест» за исполнение сонаты Бетховена или Шопена? Затруднительно, конечно.

Тем не менее жупел был найден: виртуозничество! Вот оно — главное обвинение; до сих пор я не называл его впрямую. Самой привлекательной мишенью стал, понятно, Гилельс. Надеюсь, понемногу проясняется: дело-то было вовсе не в нем. Чтобы это стало понятным, нужно только поставить его искусство, вернее, то, что происходило вокруг него, в контекст времени. Не сделать этого — значит, погрешить против исторической правды. И ничему не найти объяснения. В таком положении и пребывает наша критика до сегодняшнего дня.

Впоследствии пишущим о Гилельсе оставалось только удивляться — как это так?! «Только что небо было безоблачным, — недоумевает Л. Баренбойм, — и критики писали: „Растет ли этот молодой артист? Без сомнения. И притом очень быстро“. А спустя *всего несколько месяцев* все заволакивается тучами: „Мы вправе ожидать от Гилельса углубленной работы над собой… серьезного художественного роста. Эти ожидания не оправдались… Молодой пианист стоит на опасном пути“». (Почему-то слышится здесь — помните? — «…но наш бронепоезд стоит на запасном пути». — *Г. Г.*). Конечно же, далее Баренбойм справедливо замечает: «Тут рецензенты проявили опять же непростительную близорукость».

Удивляется и Д. Рабинович: «Диаметральная противоположность оценок игры Гилельса в интервале каких-нибудь двух лет (каких двух лет? — пример ленинградского концерта и всего последовавшего за ним — перед вами. — *Г. Г.*) на первый взгляд представляется загадкой».

Видите? — только на первый взгляд; а дальше, докопавшись до истины, Д. Рабинович все объяснил: Гилельс скатился к виртуозничанью. Ясно как день…

Вот и приходилось потом: одним — подгонять искусство

Гилельса под обличения 30-х годов (поддерживая тем самым ложные представления), другим — с полным правом «отменять» эту критику как ошибочную.

Слышу голоса читателей: докажите, что в 30-е годы обвинения в виртуозничаньи предъявлялись другим исполнителям, не только Гилельсу, — тогда поверим.

Пожалуйста. В этом преступлении уличался… Софроницкий! А заодно с ним и Оборин.

Так и говорится: у Софроницкого и Оборина «чаще всего виртуозность и раз навсегда решенная романтическая схема (где же новый советский стиль?! — *Г. Г.*) довлеют над глубиной и оригинальностью истолкования музыкальной мысли». Что скажете?!

Причем это писал еще критик с человеческим лицом. А другой выразил свое неудовольствие Гилельсом, привлекая к ответственности уже не только его и проявив при этом революционную бдительность: «Значительная доля вины (!) приходится на его [Гилельса] художественное руководство, не сумевшее направить Гилельса по правильному пути и дать ему подлинную художественную культуру». Думаю, не надо обладать абсолютным слухом, чтобы уловить здесь хорошо знакомые интонации 30-х годов.

С гилельсовской виртуозностью у критики — сплошные хлопоты: ведь со временем понадобилось показать, что, собственно, виртуозность — это вовсе не так уж и плохо; пришлось призвать на помощь лингвистические познания: понятие «виртуозность» ведет свою родословную от слова «virtus», что означает «доблесть», смотрите — ничего страшного… А потом еще надо было разобраться в запутанной проблеме: чем же отличается виртуозничество от виртуозности, или в обратном порядке — виртуозность от виртуозничества… Туго приходилось, конечно.

Наконец — уже много позже, похваливая Гилельса за непрерывный рост над собой, — все-таки выработался неплохой пианист — Г. Цыпин выдвинул ценное положение: Гилельс так вырос — и это высшее из достигнутого им, — что стал антивиртуозом! Это ж надо такое удумать!

Спору нет: техника Гилельса экстраординарна. Вот Г. Коган с восторгом пишет: «Искусство Гилельса — замечательно по масштабу… Каменная кладка его широких и крепких построений… неотразимо и радостно действует на аудиторию. Бывает, что исполнитель волнуется и горячится вовсю, а слушатель „внимает равнодушно“. Гилельс, наоборот, сдержан и сосредоточен, но волны его подъемов чуть не смывают слушателя

с места».

В том же 1933 году один из критиков восхищался: «Он [Гилельс] не знает пианистически непреодолимого и с исключительной свободой, внешне просто и легко побеждает все препятствия… Посмотрите — как точен, буквально математически выверен крепкий, стальной удар Гилельса, как пианист весь собран и экономен в движениях и, вместе с тем, какой у него огромный размах, смелость, броскость в пассажах, октавах, двойных терциях и т. д., какая железная выдержка, умение дать единое длительное нарастание, развернуть широкое, напряженное динамическое движение…»

Обладал ли Гилельс всеми перечисленными качествами? Конечно, да! И в превосходной степени. Но как можно упустить из виду, что эти «ресурсы» применялись им не «вообще», а только там, в тех масштабах и в тех сочинениях, где были необходимы?! Критика же придавала им кардинальное значение, отчего они вытесняли все другие гилельсовские свойства и «умения». О какой «каменной кладке», «гранитной массивности», «стальном ударе» и «железных пальцах» может идти речь, скажем, в упомянутых уже «Перекликании птиц» Рамо или «Дуэте» Мендельсона? Как не увидеть, не услышать, не придать никакого значения?!

Вот и сопровождала Гилельса молва: пианист он «стенобитный» — одни кирпичи (кладка!), сталь (пальцы!), гранит (массивность!), железо (ритм!)… А где же музыка?! Где же все ей присущее — романтическая взволнованность, сердечность, мечтательность, поэзия, текучесть, плавность; где же устремленность ввысь, а, с другой стороны, — глубина, философские раздумья, значительность содержания? Где?! Я столько раз слышал это собственными ушами…

«Перефразируя слова Бузони, — пишет Баренбойм, — „желая стать выше виртуоза, нужно сначала быть им“, я сказал бы, что Гилельс всегда (и это „всегда“ должно быть подчеркнуто!) был выше виртуоза, больше чем виртуоз. Художественная мысль и виртуозность в игре Гилельса во все времена воспринимались слитно, в единстве, разрыва между ними никогда не было, и уж подавно нет сегодня». И в другом месте книги, которую я цитирую: «И разве в юности не *естественной* потребностью, больше того, необходимостью Гилельса было проявлять свою потрясающую нас всех виртуозную мощь, которая ни тогда, ни, разумеется, в более поздние годы не затмевала исходившую от него духовную силу?»

В гипертрофированной чувствительности критики к «технике» была тогда одна подоплека, о которой никогда открыто

не говорилось, но подспудно она всегда присутствовала: поскольку стиль Гилельса — советский, то само собой понятно, он должен быть противопоставлен другому — *их* стилю — западному, буржуазному, отживающему и не имеющему исторической перспективы. Это там были — и иногда заезжали к нам — пустые, безыдейные виртуозы, своим поверхностным блеском потакавшие невзыскательным вкусам публики. А тут вдруг, как назло, «врывается» Гилельс — какие пассажи, двойные ноты — и еще быстрее! А октавы! Что делать, как быть?! Что же мы будем противопоставлять?! Надо было срочно принимать меры. И принимали. Хоть играть разучись, ей-богу! Что же было делать Гилельсу со своими данными, отпущенными ему природой? Да, плохо приходилось в 30-е годы такому виртуозу, как Гилельс. Несмотря на дифирамбы, — не о них речь — наша критика не смогла оценить по достоинству масштаб пианизма Гилельса. Конечно, «непосвященных голос легковесен», как сказано в одной знаменитой книге, но все же эти голоса принесли много вреда.

А критика продолжала твердить: «„Стальные“ пальцы в пассажах, „каменная кладка“ в аккордовых репетициях, не обнаруживающее никаких усилий „парение“ в длительных линиях двойных нот, смелость и свобода октавной техники — все это в безупречной („выигранной до каждой ноты“), совершенной форме — таково состояние его пианистического аппарата, в котором не чувствуется ни границ, ни рамок».

Вынужден попросить у читателя прощения: эта цитата взята из книги В. Дельсона о… Рихтере! Здесь-то, как видите, все в полном порядке: *те же самые определения* — никаких подтекстов! — выполняют исключительно положительные функции! Голым виртуозничаньем и не пахнет, будьте уверены!

Есть простое объяснение. К моменту появления Рихтера ситуация заметно изменилась, и «техника» потеряла жгучую «актуальность»; к тому же, над ним не тяготели «проступки» 30-х годов, потому-то «каменная кладка» и «стальные пальцы» — те же «показатели»! — уже не несли в себе оттенка чего-то не вполне «музыкантского» и стали «хорошими».

Что же до Гилельса, то, как уже было сказано, с 30-х годов за ним по пятам следовал «слух», ставший устойчивым предрассудком — и извративший для многих представления об этом великом музыканте. Никто особенно и не пытался докопаться до «правды», да и нелегко это было — опять вспомню Стефана Цвейга: «Разве наш рассудок расстается с чем-нибудь так же трудно, как с предрассудком?» Этой темы я еще коснусь.

Первые записи

Прежде чем начать этот разговор, позволю себе маленькое отступление. Поскольку звукозапись и выпуск пластинок на 78 оборотов — сторона длилась 3–4 минуты — было в СССР делом новым и непривычным, то для налаживания производства потребовалось ни больше, ни меньше специальное Постановление Политбюро, вышедшее в августе 1933 года. Может быть, это было связано с прошедшим конкурсом, может быть — простое совпадение, — трудно сказать. Текст гласил: «…Репертуар пластинок должен быть разнообразным, включая наряду с симфонической классической и современной музыкой вокальную музыку, особенно народные песни народов СССР, художественное чтение, юмористические рассказы, романсы, арии, танцевальную музыку, в том числе обязательно народные танцы; при этом особое внимание обратить на юношеские и детские танцы». Подумать только, о каких «подробностях» заботилось наше руководство! Теперь приступим непосредственно к нашей теме. Л. Баренбойм пишет: «Все они (пьесы, составившие впоследствии пластинку „Юный Гилельс“. — *Г. Г.*) — Жига Лейе-Годовского, „Контрабандист“ (испанский романс) Шумана-Таузига и Токката Шумана — пьесы виртуозные: тогдашние руководители звукозаписывающих студий были столь наслышаны о Гилельсе-виртуозе, что не сочли необходимым запечатлеть Гилельса-лирика и, в частности, записать запомнившееся мне с той поры проникновеннейшее исполнение Прелюдии Баха-Зилоти».

Более чем странно. Вполне возможно, конечно, что выпускавшим эти пластинки казалось «выгоднее» представить пьесы эффектные, выигрышные, а то слушатели, неровен час, заскучают — ведь такое предприятие было внове; отчасти это можно понять. На самом же деле, все не совсем так: две пьесы (среди записанных) никак не отнесешь к виртуозным — это уже упомянутые «Перекликания птиц» Рамо и «Песня без слов» («Дуэт») Мендельсона. Если отважиться поделить музыку — разумеется, условно — на «виртуозную» и «лирическую», то, скажу так, вторая ипостась Гилельса раскрыта в них исчерпывающе.

В пьесе Рамо трогательность гилельсовской речи совершенно обезоруживает; интонирование настолько выразительно, что, кажется, под каждой фразой можно подписать слова (будь они вообще нужны музыке). Конечно, многое зависит от воспринимающего — от настроения минуты, в частности, — но, скажу от себя, трудно сдержать слезы. О пианистическом

воплощении что говорить… Выверенность каждой ноты, внятность украшений, ровность последований шестнадцатых кажутся почти недостижимыми. Ритм, тонко организованный, весьма прихотливый, находящийся в тесном «взаимодействии» со смыслом сказанного. Стиль Рамо — шире: музыки того времени — передан без прямого подражания клавесину, с использованием возможностей современного инструмента. Настроения печали и грусти овевают это исполнение. «Дуэт» Мендельсона сыгран как бы на другом рояле. Все изменилось. Это именно песня — звучание упоительно, линии плавны, каждый «участник» — дуэт! — наделен индивидуальным тембром. Разноплановость звучания — два голоса, линия баса и аккомпанемент — создается с редким мастерством, причем без упрощенного решения: тема — «громче», аккомпанемент — «тише»; все достигается различной окраской звука. Дыхание музыки непринужденно и естественно, однако без той свободы, которая граничит с анархией («романтизм»!), — время течет мерно, спокойно, в каком-то смысле оно более упорядоченно даже, чем в пьесе Рамо. Гилельс не дает музыке размякнуть, размагнититься; это, однако, не лишает ее сердечности и, если можно так выразиться, щемящей красоты. Нельзя не обратить внимания на чувство меры, столь свойственное Гилельсу вообще; оно проявляется во многом и продиктовано, прежде всего, создаваемым образом и масштабами пьесы. В кульминации «Дуэта» — там, где два голоса восторженно сливаются вместе, — Гилельс не превышает «возможностей» небольшого сочинения: forte ровно столько, сколько оно, сочинение, может «выдержать»; при том сохраняется выразительность каждой интонации, интервала, мимолетного отклонения в минор… Сложная кода как бы просвечена рентгеновским лучом — все ясно «видно», прослушано «насквозь»: оба ведущих, уже угасающих голоса удивительно связны, в басу — пиццикато, неумолчно журчание аккомпанемента… Музыка как бы растворяется в воздухе, во всем гармония, умиротворение…

Другие записанные сочинения, в том числе Жига Лейе-Годовского, доносят до нас искусство пианиста, обладающего неисчерпаемыми внутренними силами. Темперамент — огненный — ни на минуту не остается бесконтрольным: над всем властвует могучая воля. Подобное «противостояние» впечатляет незабываемо — и это несмотря на то, что «с тех пор» чего только мы не слышали… Еще: захватывающий ритм, которому невозможно противиться, чеканность каждой ноты, сверкающая звуковая картина…

Небезынтересно: запись проходила в Октябрьском зале Дома

Союзов, ночью, в холодном, почти не отапливаемом помещении, чуть ли не в темноте — над роялем горела единственная лампочка… Техническая сторона предприятия находилась в первобытном состоянии: о монтаже и речи нет — все нужно сыграть в один присест от начала до конца. Условия не из лучших…

В 1935 году была зафиксирована (хочется сказать — увековечена) и Фантазия Листа-Бузони на темы оперы Моцарта «Свадьба Фигаро», наделавшая столько шума в 1933 году. Конечно, это не «копия» гилельсовского выступления на конкурсе — все-таки два года прошло, — но в основных чертах его восстановить можно. О ценности такого документа и о производимом впечатлении говорить излишне.

Гораздо занимательнее обратиться к другому документу. Спустя почти три десятилетия гилельсовскую запись охарактеризовал Д. Рабинович. Привожу большой отрывок.

«Сохранившиеся суммарные впечатления подсказывают, что эта интерпретация соединила листовский блеск с моцартовской непринужденностью, то есть что Гилельс сумел достичь значительных стилистических соответствий. Что же касается частностей трактовки, они с относительной приближенностью „реконструируются“ по более поздней (к сожалению, не датированной) записи (развею сожаление: 1935 год. — *Г. Г.*) и свидетельствуют, что, наряду с верно схваченным, в гилельсовском истолковании Фантазии имелось много незрелого.

Во вступлении тема звучит звонко и ритмически чеканно. Четкость пассажей заставляет вспомнить Гофмана. Но маршеобразному движению еще недостает праздничной торжественности. Мелодия арии Керубино „выпевается“ мягко и тепло. Однако в ней нет еще нужной пластичности, открытая страстность преобладает над любовным томлением. Переход к арии Фигаро дается как пианистический, а не музыкально-драматургический контраст: смена фортепианных красок вместо вторжения нового образа, нового характера. Темпы местами гипертрофированны, отчего, например, страдает „выписанность“ рисунка фанфарных сигналов в коде.

Все подобные недочеты, разве кроме последнего, достаточно далеки от специфики игры концертантов из виртуозного лагеря. Их корни следует искать в другом. А. Альшванг точно попал в цель, объясняя дефекты некоторых интерпретаций молодого Гилельса тем, что пианист „ничего другого не слыхал“. Не исключено, чтобы ко времени конкурса Гилельс не только не слышал иных трактовок листовско-бузониевской „Свадьбы Фигаро“ и уже подавно не видел сценического воплощения

моцартовской оперы, но, возможно, и не читал еще комедии Бомарше. Многочисленные и многообразные „подтексты“ пришли в исполнительство Гилельса через ряд лет. В пределах того же листовского творчества они помогли пианисту создать героическую интерпретацию „Ракоци-марша“, романтически-виртуозную — Концерта Es-dur. Но в 1933 году их еще трудно было обнаружить».

Как видим, спустя десятилетия Гилельс 1933 года не слишком-то устраивает Рабиновича, пытающегося — в лучших традициях! — «во всем искать недостатки», неважно какие, лишь бы…

Мало Рабиновичу, мало, что зеленый юнец (имею ввиду только возраст!)… не знаю как сказать — все определения давно исчерпаны… вот, кажется, нашел: эпохально играет труднейшее сочинение! Нет, Рабинович выясняет, слышал ли Гилельс иные трактовки, видел ли оперное представление, читал ли комедию Бомарше… Но здесь Рабинович дал маху — упустил самое главное, а именно: по-французски надо было читать, по-французски! Перевод-то не доносит всех тонкостей оригинала — так и не будешь знать, как играть Фантазию! В этом вопросе Рабинович обнаружил недостаточную культуру. Объясняю: ведь «Свадьба Фигаро» — средняя часть трилогии Бомарше; позволительно ли вырывать ее из крупного замысла? Стало быть, преобязательно нужно изучить и другие пьесы — прочесть (в оригинале!), увидеть на сцене (предпочтительно на родине драматурга). А как можно обойтись, прежде чем браться за «Свадьбу Фигаро», без материалов, касающихся — чем шире, тем лучше — близящейся французской революции?! Правда, есть некоторые затруднения: ведь либретто Да Понте сильно переиначивает идею и текст Бомарше. На что опереться?! Плюс к тому, и музыка Моцарта не следует рабски за либретто. А тут еще Лист… а потом еще и Бузони… Сущее наказание! А играть-то как?!

Спору нет: хорошо «все знать»; но критик глубоко ошибается, когда *судит* на основании предположений и гадания на кофейной гуще — перечитайте: «Не исключено… возможно… не слышал… не видел… не прочел…» Все это сильно отдает дилетантизмом, несмотря на серьезную мину и научный тон («сумел достичь заметных стилистических соответствий»). Судить можно и должно — а критик просто обязан! — лишь воспринимая реальную «звуковую материю». Но в конечном счете все решают его знания, вкус, культура…

Полюбуйтесь, к чему приводит нарушение этих «правил».

Вот В. Дельсон, к примеру, пишет, что «Альбораду» Равеля

Гилельс играет «с оттенком юмора». Не нужно быть особенно подготовленным слушателем, чтобы ощутить редкостный накал страсти — возможно, трагический исход событий — там, где в среднем разделе пьесы сталкиваются две темы; напряжение достигает такой «температуры», что, кажется, не выдержать… У Дельсона здесь юмор…

Или А. Должанский в книге «24 прелюдии и фуги Шостаковича» находит в e-moll'ной Прелюдии, представляющей собой некую стилизацию музыки Баха — возвышенную, скорбную, строгую, — сходное настроение… с «Осенней песней» Чайковского! Тоже, надо сказать, не без юмора.

Еще несколько слов мимоходом. В. Дельсон в давней книге о Рихтере уведомлял: Рихтер играет все пять концертов Бетховена (неверно), Третий концерт Рахманинова (неверно), и здесь же — о Нейгаузе как исполнителе 24 прелюдий и фуг Шостаковича (что тоже неверно). Это теперь, когда опубликован репертуар Рихтера, все вроде бы ясно, но тогда кроме как в этой книге негде было узнать наверняка; вот и верили.

Нет, прав был Антон Рубинштейн: критики должны держать экзамен… Впрочем, приведу полностью его запись в «Коробе мыслей» — пригодится на будущее: «Не сдав соответствующих экзаменов, врач не имеет права практиковать, педагог — права обучать, юрист — права ходатайства по делам и т. д. Отчего не подвергают такому же экзамену и художественного критика, музыкального рецензента? Неправой критикой (что уж говорить об искаженных фактах? — *Г. Г.*) он может причинить столько же зла, сколько перечисленные специалисты своей фальшивой практикой. Ибо при его критике на первый план выступает его субъективность и он, обыкновенно, принимает во внимание не объект, а субъект, причем, большей частью на его суждения сильно влияют и его личные отношения к артисту (или артистке) или композитору. А публика ничуть не подозревает всех этих манипуляций». Рубинштейн знал, о чем говорил.

Возвратимся к «Свадьбе Фигаро».

При всем желании в записи невозможно расслышать то, о чем гадает Рабинович: «…Не слышал иных трактовок». Ну и что?! В чем конкретно это видно, как проявляется? Будь точно указано — еще куда не шло; но не тут-то было. Тогда заодно вопросы (кто в курсе биографии Гилельса — поймет): а концерт Абсиля — слышал? А Восьмую сонату Прокофьева — слышал? «…Не видел сценического воплощения…» А «Петрушку» Стравинского — видел? — балет у нас тогда не ставился. А вроде бы кое-что вышло и без этого, не так ли?!

Совсем не обязательно, чтобы играть, скажем, «Венецию и

Неаполь» Листа, непременно посетить Венецию и Неаполь (можно и ошибок натворить: заехать, к примеру, сначала в Неаполь, а потом в Венецию — что будет, представляете? Как играть-то?!)

«Поправки» Рабиновича высосаны из пальца — лишь бы! — и ни о чем не говорят. Смотрите: вроде никаких претензий, даже Гофман помянут — «Но маршеобразному движению еще (!) недостает праздничной торжественности». В то же время, как пишет Рабинович, «тема звучит звонко и ритмически чеканно». Так, может быть, этим и создается тот образ, о котором печется критик?! «Мелодия арии Керубино „выпевается“ мягко и тепло. Однако, в ней еще (!) нет нужной пластичности, открытая страстность преобладает над любовным томлением». Но если «мягко и тепло», то как же нет пластичности?! (Будь ее достаточно для Рабиновича, то, прогнозирую, легко использовать открывающиеся новые возможности для «режиссуры», вроде: разве «пластичностью» можно выразить любовные чувства? Нет! Они требуют речи затрудненной, прерывистого дыхания — ну, и так до бесконечности…) Касательно же преобладания «страстности» над «томлением», то Моцарт дает для такого истолкования более чем достаточные основания — об этом можно прочесть у Аберта; так что проступок небольшой…

Для Гилельса, по-видимому, нет решительно никакой разницы между Керубино и Фигаро: только пианистический — как пишет Рабинович, на уровне фортепианных красок, — контраст, а не «музыкально-драматургический». Но ведь именно различными фортепианными красками и обрисовываются непохожие герои — как же иначе? Когда же Рабинович говорит о драматургическом контрасте, он упускает из вида главное: он забывает, что это вовсе не опера, а совсем другое сочинение: Фантазия на две темы… — как сказано у Листа.

Само собой понятно: Рабинович должен был — просто обязан — представить исполнение «Свадьбы Фигаро» — пьесы, которая, по его словам, особо провоцирует виртуозничество, — как наилучшую иллюстрацию, как живое свидетельство гилельсовского «падения»: иначе все его разоблачения, сделанные с большим темпераментом, немедленно отменяются. А критик вдруг дай да сообщи: в записи «Свадьбы Фигаро» никаких этих самых признаков виртуозничества нет. Как нет?! Это ж надо так оскандалиться! Ведь год записи «Свадьбы Фигаро» — вообще 34–35 годы, как знает читатель, — самый пик, когда безумное виртуозничество Гилельса расцвело махровым цветом! Но, не зная года записи, Рабинович, как видно, не сообразил, что надо было во что бы то ни стало состыковать «очевидное»… Какой промах!

Посмотрите: «Все подобные недочеты, разве кроме последнего, достаточно далеки от специфики игры концертантов из виртуозного лагеря». Отмеченные недочеты — правда, не знаю, чьи: играющего или критикующего — мы сейчас рассмотрели. Остается последний, касающийся пострадавшего рисунка фанфарных сигналов из-за преувеличенного темпа; только он, один-единственный, отнесен Рабиновичем — правда, очень нерешительно — к специфике виртуозной игры. Да ничего подобного! Как раз наоборот: такое — скомканность, невнятность — может случиться у виртуозничающих пианистов разве что в порядке исключения; у них-то все выходит, все-то они выигрывают — только этим и заняты… Вот и понимай как хочешь…

Не упустите: «еще не достает… еще нет…» Но так как Гилельс больше не возвращался к этой пьесе, — все, значит, и осталось не отработанным: не было у него возможности исправиться; так и не услышали мы ни «текучести», ни праздничного марша. От лица всех слушателей: сожалеем…

Думаю так: достоинство критика измеряется, прежде всего, его умением оценить то, что ему «предлагается», а не сверять с этим свои собственные «желания», чем бы они ни были продиктованы; если же не «совпадают» — поучать и воспитывать. Совсем негоже — послушно присоединяться, меняя лишь «антураж», к общепринятым взглядам, занимаясь их простым размножением. В дневнике Жюля Ренана есть такая запись: «Критики достойны снисхождения — они все время говорят о других, о них же никто не говорит». Вот, пришлось…

И еще придется.

Памятуя некоторые затронутые темы, скажу следующее. Вообще в искусстве единый закон, понятно, вывести невозможно, и не нужно; различные ассоциации, экскурсы, сравнения могут быть неожиданными, смелыми, «далекими» — какими угодно, но, по всей видимости, не могут быть произвольными, «притянутыми за уши»; это равно относится как к «самостоятельным» сочинениям, так и к их исполнительским трактовкам. Никакого произвола!

Но как установить, где проходит граница? Правил, разумеется, нет; опять-таки — культура, знания, вкус… Однако же отсутствие точных критериев — и слава Богу, что они не существуют, иначе бы искусство перестало быть искусством — приводит нередко к завуалированным, а то и откровенным спекуляциям. Возьмем самое начало Пятого концерта Бетховена. Имею я право на собственный взгляд? Имею. Поделюсь: мне представляется здесь спокойный, тихий ночной пейзаж, луна… и

стихи продекламирую: «Шепот, робкое дыханье, трели соловья…» Можете возражать — а я так слышу!

Так неужели же «все дозволено»?! Может быть, есть все-таки тот «компас», по которому можно было бы определить верное направление? Не углубляясь сейчас в эти дебри — тема слишком велика — отвечу: основа всего — текст, то, что выведено рукой автора. Мы обязаны прочесть это послание, адресованное нам напрямую; настоящий музыкант учится читать его всю жизнь. Предписания автора должны выполняться, а для того — быть поняты (я еще затрону эти вопросы). Из этого вовсе не следует, что не имеет значения подтекст. Но выявить его можно только через «озвучивание» текста — другого пути нет; подтекст этот должен быть оправдан тем, что значится в тексте, а не питаться домыслами, «импровизациями». Трактовка прочитанного может быть различной — не касаюсь здесь этого важнейшего вопроса, — но основа — одна.

А теперь предлагаю читателю отдохнуть от теоретических выкладок. Мне припомнился — по явной связи с нашим разговором — фельетон знаменитого Власа Дорошевича; переписываю его с превеликим удовольствием чуть ли не целиком, несмотря на его размеры. Пусть это будет нечто вроде вставной новеллы. Читатель не останется внакладе. Ручаюсь.

Гамлет

Мистер Крэг (знаменитый режиссер. — *Г. Г.*) сидел верхом на стуле, смотрел куда-то в одну точку и говорил, словно ронял крупный жемчуг на серебряное блюдо:

— Что такое «Гамлет»? достаточно только прочитать заглавие: «Гамлет»! Не «Гамлет и Офелия», не «Гамлет и Король». А просто: «Трагедия о Гамлете, принце датском». «Гамлет» — это Гамлет!

— Мне это понятно! — сказал г-н Немирович-Данченко.

— Все остальное неважно. Вздор. Больше! Всех остальных даже не существует!

— Да и зачем бы им было и существовать! — пожал плечами г-н Немирович-Данченко.

— Да, но все-таки в афише… — попробовал было заметить г-н Вишневский.

— Ах, оставьте вы, пожалуйста, голубчик, с вашей афишей! Афишу можно заказать какую угодно.

— Слушайте! Слушайте! — захлебнулся г-н Станиславский.

— Гамлет страдает. Гамлет болен душой! — продолжает г-н Крэг, смотря куда-то в одну точку и говоря как лунатик. — Офелия, королева, король, Полоний, может быть, они вовсе не таковы. Может быть, их вовсе нет. Может быть, они такие же тени, как тень отца.

— Натурально, тени! — пожал плечами г-н Немирович-Данченко.

— Видения. Фантазия. Бред его больной души. Так и надо ставить. Один Гамлет. Все остальное так, тень! Не то есть, не то нет. Декораций никаких. Так! Одни контуры. Может быть, и Эльсинора нет. Одно воображение Гамлета.

— Я думаю, — осторожно сказал г-н Станиславский, — я думаю: не выпустить ли, знаете ли, дога. Для обозначения, что действие все-таки происходит в Дании?

— Дога?

Мистер Крэг посмотрел на него сосредоточенно.

— Дога? Нет. Может идти пьеса Шекспира. Играть — Сальвини. Но если на сцене появится собака и завиляет хвостом, публика забудет и про Шекспира, и про Сальвини и будет смотреть на собачий хвост. Перед собачьим хвостом никакой Шекспир не устоит.

— Поразительно! — прошептал г-н Вишневский…

Г-н Немирович-Данченко говорил:

— Да-с! Крэг-с!

Г-н Вишневский решил:

— Афишу будем печатать без действующих лиц…

Г-н Крэг бегал по режиссерской, хватался за голову, кричал:

— Остановить репетиции! Прекратить! Что они играют?

— «Гамлета»-с! — говорил испуганно г-н Вишневский.

— Да ведь это одно название! Написано: «Гамлет», — так «Гамлета» и играть? А в «Собаке садовника», что ж, вы собаку играть будете? Может быть, никакого Гамлета и нет?!

— Все может быть! — сказал г-н Немирович-Данченко.

— Надо играть сильно! Надо играть сочно! Надо играть их! — кричал мистер Крэг. — Декорации! Что это за мечты о декорациях? За идеи о декорациях? За воспоминания о декорациях? Мне дайте сочную, ядреную декорацию. Саму жизнь! Разверните картину! Лаэрт уезжает. Вероятно, есть и придворная дама, которая в него влюблена. Это мне покажите! Вероятно, есть кавалер, который вздыхает по Офелии. Дайте мне его. Танцы. Пир! А где-то там, на заднем фоне, через все это сквозит… Вы понимаете: сквозит?

— Ну, еще бы не понимать: сквозит! Очень просто! — сказал г-н Немирович-Данченко.

— Сквозит, как их бред, как кошмар, — Гамлет!

— Я думаю, тут можно будет датского дога пустить? — с надеждой спросил г-н Станиславский. Мистер Крэг посмотрел на него с восторгом.

— Собаку? Корову можно будет пустить на кладбище! Забытое кладбище! Забытые Йорики!

— Ну вот, благодарю вас!

Г-н Станиславский с чувством пожал ему руку…

Г-н Вишневский спрашивал встречных:

— Какие еще в Дании бывают животные? Мне для Станиславского. Хочется порадовать.

Г-н Немирович-Данченко задумчиво поглаживал бородку:

— Неожиданный человек.

Мистер Крэг даже плюнул.

— Чтоб я стал ставить эту пьесу? Я? «Гамлета»? Да за кого вы меня принимаете? Да это фарс! Насмешка над здравым смыслом! Это у Сабурова играть. Да и то слишком прилично!

— Да, пьеса, конечно не из лучших! — согласился г-н Немирович-Данченко.

— Бессмыслица! Ерунда! Сапоги всмятку! Пять актов человек колеблется, убить ли ему Клавдия, — убивает Полония, словно устрицу съел! Где же тут логика? Ваш Шекспир, если он только существовал, — был дурак! Помилуйте! Гамлет говорит: «Что ждет нас там, откуда никто еще не приходил?» — а сам только

что своими глазами видел тень своего отца! С чем это сообразно? Как можно такую ерунду показывать публике?

— Конечно, — сказал г-н Станиславский. — Но мне кажется, что если на сцену выпустить датского дога, — появление собаки отвлечет публику от многих несообразностей пьесы.

— И гиппопотам не поможет! Хотите играть «Гамлета» — будем играть его фарсом! Пародией на трагедию!..

Г-н Немирович-Данченко ходил, зажав бороду в кулак.

— Парадоксальный господин!..

Надеюсь, читатель с большим интересом следил за представленным здесь вдохновенным «художественным процессом».

Еще о 30-х годах. Окончание консерватории

Критикующие Гилельса и те, кому нравилось его воспитывать, часто требовали от него «играть декорации» и «выпускать дога», что и считалось, собственно, признаком истинного художника. А он-то знай себе виртуозничает… Только с его характером и волей можно было противостоять, не поддаться, остаться самим собой.

Напоминаю читателю, чтоб не терять ориентир: послеконкурсные московские гастроли Гилельса 1934–35-х годов сопровождались — конечно, не без трезвых голосов — суровыми статьями, изобретательными нападками, унизительными «нравоучениями»…

Что же делает Гилельс?

Никто не мог предвидеть такого поступка: неожиданно, со свойственной ему решительностью, он прерывает поездку, отменяет все запланированные концерты и… уезжает обратно в Одессу, домой, к Рейнгбальд. Знакомый почерк!

Теперь укажу на одно событие, которое имеет очевидную внутреннюю — и внешнюю — связь с гилельсовским решением и как бы им предвосхищено; сопоставление напрашивается.

В 1936 году, спустя год после гилельсовского жеста, Шостакович, «воспринявший» уничижительную критику «Леди Макбет» (кто не слышал о статье «Сумбур вместо музыки»?!), во избежание новых нападок снимает с исполнения свою уже выученную оркестром и отрепетированную Четвертую симфонию.

Оба поступка сходны, как родные братья, оба — вынуждены.

Необходимо, однако, оговориться. Не нужно представлять себе дело таким образом, будто Гилельс был «низвергнут» и тем несчастлив. Нет, конечно. Прежде всего, был постоянный успех у публики, переполненные залы, где по обыкновению яблоку негде упасть. Да и дружная критика — не без здравомыслящих людей в ее рядах — всегда расшаркивалась перед его дарованием, признавала заслуги, чем-то восхищалась; просто критика указывала ему — для его же блага и процветания нашего родного советского искусства — единственно верную дорогу.

И еще о сложившейся, вернее, складываемой вокруг искусства Гилельса «завесе суждений»: корни всего — именно в 30-х годах. На то были и другие причины. Попробую объяснить.

В апреле 1937 года на общемосковском собрании писателей выступил Евгений Петров. Начал он так: «Товарищи, речь,

которую я хочу произнести, написана вместе с Ильфом (*смех, аплодисменты*), и мы хотим рассказать в ней обо всем, что нас беспокоит, тревожит, о чем мы часто говорим друг с другом, вместо того, чтобы работать. То есть, мы, конечно, работаем тоже, но уж обязательно, прежде чем начать писать, час-другой посвящаем довольно нервному разговору о литературных делах, потому что эти дела не могут нас не волновать».

Чем же больше всего недовольны Ильф и Петров?

Критикой.

В конце этого блестящего выступления — важнейшие мысли, вот они: «У нас в литературе создана школьная обстановка. Писателям беспрерывно ставят отметки (читатель понимает, конечно, что не только писателям. — *Г. Г.*). Пленумы носят характер экзаменов, где руководители Союза перечисляют фамилии успевающих и неуспевающих, делают полугодовые и годовые выводы.

Успевающим деткам выдаются награды, а неуспевающим читают суровую нотацию, так сказать, отповедь. Неуспевающие плачут и ученическими голосами обещают, что они больше не будут. Один автор так и написал недавно в „Литературной газете“ — „Вместе с Пильняком я создал роман под названием ‘Мясо’. Товарищи, я больше никогда не буду“. (*Смех, аплодисменты.*) Но от этого не легче. Совестно, что существует обстановка, в которой могут появиться такие письма. Было бы лучше, если бы с таким заявлением выступил издатель, напечатавший этот литературный шницель. (*Смех, аплодисменты.*) Впрочем, он, наверное, сейчас выйдет и тоже скажет, что больше не будет. Обязательно выйдет. Вот увидите! То, что он выйдет сюда и покается, — это очень приятно. Но гораздо приятнее было бы, если бы он в свое время по рукописи понял, что книга плохая».

И дальше — самое главное: «Но что поделаешь! Люди отвыкли самостоятельно думать, в надежде, что кто-то за них все решит. В Союзе, в журналах, в издательствах не любят брать на себя ответственность. Попробуйте оставить издателя или критика на два часа наедине с книгой, которую еще никто не похвалил и не обругал. (*Смех.*)

(*Голос: „Он не останется“.*)

Он же выйдет из этой комнаты поседевшим от ужаса. (*Смех, аплодисменты.*) Он не знает, что делать с этой книгой. Он плохо разбирается в искусстве. От неуменья правильно оценить книгу литература страдает.

(*Голоса: „Правильно“.*)»

Нет надобности говорить о мужестве авторов: обратите внимание, в каком году все произнесено.

Но о существе дела сказать необходимо. Как видим, критики привыкли действовать скопом, держать нос по ветру; их деятельность сводилась, в основном, к потаканию взглядам, витающим в воздухе и высказанным «авторитетами», — к простому их «воспроизводству»; какое уж тут собственное мнение… да и небезопасно.

Гилельс в этом смысле, как никто другой, был отлично известен критике, с ним просто, — все ясно, давно устоялось. Ведь было указано…

И, конечно, никакие рассуждения об эволюции — любимое и дозволенное занятие критиков по отношению к нему — не меняли ничего. О главном же — о том, что представлял собой Гилельс, кем он был, — принята этакая фигура умолчания. Мало кто решится высказываться самостоятельно, да и где взять личное, собственное мнение, раз отвыкли, не приучены… И выгоды никакой, чего ради лезть на рожон… Так продолжалось очень долго…

Искусство Гилельса — точнее, отношение к нему — стало как бы лакмусовой бумажкой, определяющей и честность критика, и, что немаловажно, его компетентность. Но и сегодня очень многие, прослушав в одиночестве гилельсовские записи, выбегают из комнаты в ужасе: они не знают, как к этому отнестись… Они плохо разбираются в искусстве… Если же вдруг обнаружится, что услышанное не совсем совпало с тем, что они «знали», — еще хуже… Что делать?.. Поседеешь тут…

А пока последуем за Гилельсом в Одессу; ему еще предстоит окончить консерваторию.

Разумеется, концертирование было необходимо такому артисту: оно приносило «навыки», отшлифовывало мастерство. Без такого совершенствования не может быть «действующего» пианиста. В этом смысле он, пожалуй, и потерял. Но отдых от изматывающих концертов — коль скоро их количество переходило разумные пределы — был ему необходим. Рейнгбальд надежно оберегала его от происков концертных организаций — только с ее ведома можно было заполучить Гилельса. И он сам категорически отвергал поступавшие отовсюду предложения, выходя на сцену лишь в редчайших случаях.

Освободившись от концертных обязательств, он получил возможность спокойно заниматься, учить новое, появилось время для самообразования, для того, что его интересовало во многих областях, не только в музыке. С этой точки зрения он неожиданно выиграл.

Подошел последний урок с Рейнгбальд, впереди — последний консерваторский экзамен. По одним сведениям, он состоялся в начале лета 1935 года, по другим — в ноябре месяце. Разночтения имеются и в том, какой была дипломная программа. Значится, к примеру, Соната № 18 Бетховена, но в других источниках ее место занимает «Аврора». Вот программа, которая представляется мне наиболее вероятной: Бах — Прелюдия и фуга из «Хорошо темперированного клавира» (неясно, какая именно); Бетховен — Соната № 21 («Аврора»); Шуман — «Арабески», Токката; Шопен — Этюды (неясно, какие), Баллада № 1; Лист — Испанская рапсодия.

В своей книге, издания 1967 года, Хентова удостоверяет: «Одесские музыканты до сих пор сохранили в памяти это выступление…» Имя Гилельса занесено на золотую доску.

Консерватория позади. Но связи с Рейнгбальд не оборвались. Она зорко следила за дальнейшей судьбой своего ученика, а Гилельс продолжал прислушиваться к ее мнению, советовался с ней. Расставания, собственно, не было — дружба продолжалась, не слабея, долгие годы; такое бывает не так уж часто…

Столичные уроки. Учитель и ученик

А дальше была Москва — Правительство Украинской ССР направило Гилельса в Школу высшего художественного мастерства, по-сегодняшнему — в аспирантуру. Лидия Фихтенгольц — сестра замечательного скрипача Михаила Фихтенгольца, свидетель гилельсовского переселения — сообщает интересные подробности: «Когда мы переехали (в Москву в 1936 году. — *Г. Г.*), наши семьи, вернее, „семья Миши“, моего брата, и „семья Мили“, получили, по распоряжению Молотова, две квартиры, одна над другой, на 1-й Мещанской улице (сейчас проспект Мира). Я слышала, как Миля внизу занимается. Он тоже слышал, как я занимаюсь, — иногда мог пошутить: если я играю что-то, например 32 вариации Бетховена, и почему-то остановилась, — слышу, он продолжает! Так он меня поддразнивал… Он очень толково занимался, мог, разыгрываясь, гаммки немножко поиграть — и не только в молодости, всю жизнь. И это великий Гилельс! Это еще одесская наша закалка. Нынешние-то гаммы игнорируют… Потом — прелюдии Баха в быстром темпе, этюды Шопена — слава Богу, есть, что поиграть».

Столица сразу же втянула Гилельса в водоворот культурной жизни — театры, концерты, выставки… В Одессе и быть не могло такого разнообразия. Он, как губка — если воспользоваться стершимся выражением, — впитывал новые впечатления, все брал на заметку, запоминал, обдумывал… По обыкновению, редко делился своими «выводами», старался не давать оценок, — хотя всегда имел совершенно определенные понятия о том, «что такое хорошо и что такое плохо». Он накапливал знания и восполнял упущенное не для того, чтобы демонстрировать широту культурных интересов, а по неутолимой потребности своей художнической натуры.

Жизнь сводила его с выдающимися людьми — среди них Кончаловский и Алексей Толстой, Качалов и Фальк. Сложились ли с ними у Гилельса близкие отношения? Скорее всего, нет. Он был еще слишком молод — застенчивость не могла не сказываться, он стушевывался, находясь рядом с такими знаменитостями. Фальк хотел написать его портрет, но Гилельс уклонялся; в результате, где-то на рубеже 40–50-х годов Фальк сделал портрет его жены.

Все, что накапливалось в гилельсовской кладовой, не лежало мертвым грузом — переплавлялось в его сознании, питало, в той или иной степени, его размышления об искусстве, в конце концов — само искусство.

Его руководителем в аспирантуре стал Генрих Нейгауз — и он давал сильнейший стимул гилельсовскому развитию.

Нет никакого смысла характеризовать здесь Нейгауза — блестящего и выдающегося музыканта: имя и дела его широко известны. К великому сожалению, отношения между учителем и учеником не сложились. Возникла драматическая ситуация, стоившая каждой из сторон горьких душевных мук. Все произошло с неизбежностью. Нельзя сбрасывать со счетов то обстоятельство, что Нейгауз с детских лет впитывал в себя «старую» европейскую культуру, в то время как Гилельс — «активный комсомолец», по словам Нейгауза (из его статьи о Гилельсе), — был представителем «нового поколения», не очень-то близкого Нейгаузу и не вызывавшего у него, что можно понять, особенно теплых чувств.

Уже говорилось о важнейшей причине «размежевания»: несходстве художественных индивидуальностей, несовпадении творческих устремлений — каждый как бы воплощал собой различные стилистические течения; при том один выступал в роли учителя, другой — ученика. Взаимопонимания быть не могло. Не буду голословным — нужны примеры.

Гилельс не любил, — а может быть, и не умел — подвергать анализу собственные «действия» в музыке. Сам художник и не «обязан» этого делать. Но однажды, беседуя с Баренбоймом, он поделился своими представлениями и соображениями — теми, что при «наложении» не совпали с нейгаузовскими. Гилельс говорит, как всегда, внятно, ясно, с точным попаданием в самую суть. Цитирую: «Нейгауз сформировался в традициях прошлого века под эгидой романтизма. И как пианист, и как педагог он был сильнее всего в Шопене и отчасти в позднем Бетховене. Польский Шопен, его лирика и пламенность — это было его стихией. Основная его репертуарная линия, кроме позднего Бетховена и Шопена, — Лист, Дебюсси, Скрябин. Играл он и другую музыку, играл и современных авторов. Но обычно все, что он играл или показывал на уроках, он несколько „романтизировал“. Вот один из примеров такого привнесения романтического начала. Проходил я у него бетховенскую „Аврору“. Вторая часть (Adagio molto) по Нейгаузу — „бархатная ночь“, южно-итальянская бархатная ночь, за которой следует рассвет. Это красиво, но здесь переизбыток чувственного начала, стремление передать лично получаемое наслаждение от этой „бархатной ночи“, некая романтическая модификация. Нет дистанции, характерной в этих случаях для Бетховена (как и для великих живописцев): „Стою где-то над этим и взираю отсюда на все происходящее в природе“. Потом я играл эту сонату по-другому, чем Нейгауз. Конечно, он

понимал музыкальные стили, но, повторяю, романтически несколько видоизменял их. Язык музыки широк. Романтизм лишь одна из областей музыки; есть и другие области, и в них какой-то свой мир, свои традиции, свои закономерности. Следы шопениста сказывались и на нейгаузовской трактовке Моцарта, а, идя от романтизма, очень трудно войти в прозрачную и „малофактурную“ атмосферу Моцарта».

Еще пример. Нейгауз называл первую часть «Лунной сонаты» Бетховена «ноктюрнейшим ноктюрном». У Гилельса в этой части состояние неизбывного горя, мрачный, беспросветный колорит… Никакого красивого ночного пейзажа, располагающего к мечтательной «поэтичности», — все скорбно, строго, значительно. Любая запись — московская, берлинская, нью-йоркская — передает это с впечатляющей силой.

Что и говорить: в годы пребывания Гилельса в классе Нейгауза творческие расхождения между учителем и учеником истолковывались, конечно, не в пользу ученика — истые нейгаузовцы не понимали, как такое вообще возможно.

Но вот через многие годы позиция Гилельса неожиданно как бы получила поддержку из лагеря самых преданных нейгаузовских учеников: в начале 90-х годов замечательный пианист Анатолий Ведерников, всегда крайне скупо говоривший о себе, в одном интервью просто и честно рассказал… Впрочем, слово ему самому:

«Что касается творческих отношений с Нейгаузом, — делится Ведерников, — я бы не сказал, что он был мне до конца близок. Он все-таки был человек не совсем, что принято называть, современный. Я имею в виду его вкусы, его отношение к некоторым вещам, его любовь к параллелям из литературы, из живописи и т. д., когда он говорил о музыке и когда предлагал ассоциации, может быть, рискованные, а может быть, даже, на мой взгляд, неверные. Это было очень субъективно, и я с ним иногда спорил. Причем с ним можно было спорить, он сердился, ругался, я тоже сердился, но не ругался…

Например, он сказал, что ми-бемоль-минорная Прелюдия из первого тома ХТК Баха — это „кипарисы на кладбище“, а я взорвался от этого! Я уже знал за ним такие вещи, но молчал. Когда он говорил о романтиках, я еще мог стерпеть, но когда он сказал такое о Бахе!.. А я как раз очень полюбил Баха и полюбил его с точки зрения возрождения всего этого пласта музыки. Тут многое пришлось переосмыслить. И у нас с Нейгаузом получился по-настоящему большой спор. Он сказал, что я ничего не понимаю, что я дурак, и я ушел, хлопнув дверью. Вскоре, когда мы встретились, он, как ни в чем не бывало, меня спросил: „Что

же ты ко мне не пришел?“ Он уже остыл, и я остыл. Таких случаев было несколько… У него все было вдруг, все внезапно, он мог сам себе противоречить, мог, извиняюсь за выражение, ляпнуть что-то совершенно несусветное, а потом сказать, что, наверное, он выпил лишнюю рюмочку или что-нибудь в этом роде… Бах вошел в мое нутро очень живо. Я еще раз убедился, что согласиться с романтической трактовкой Нейгауза я не могу. Нейгауз, конечно, Гульда признавал, но он признал его далеко не сразу… Сейчас все, что связано с Нейгаузом, обожествлено. В этом отчасти виноват и сам Генрих Густавович, любивший ораторствовать на уроках, где обычно присутствовало человек 20–25, большинство из которых аккуратно записывало каждое его слово, не подозревая, что сегодня он мог сказать одно, а завтра — совершенно другое, подчас противоположное сказанному ранее. Это был очень живой человек. Не могу не вспомнить один примечательный эпизод. Как-то Нейгауз сказал: „Вы знаете, один идиот, — а Нейгауз не стеснялся в выражениях, — спросил меня, как брать педаль; я подошел к роялю, сел, нажал правой ногой на педаль и сказал: „Вот так“.“ Можно представить себе реакцию аудитории: взрыв смеха, Нейгауз доволен, слушатели тоже. Но, с другой стороны, он требовал все проанализировать, разложить по полочкам. Я этого не люблю ни в искусстве, ни в занятиях с учениками, ни в собственной интерпретации. Никогда ничего не надо раскладывать по полочкам! Для меня искусство — живая, вечно меняющаяся материя, сама в себе».

Нет, Гилельс никак не выражал своего недовольства — не спорил и не хлопал дверью: он только играл по-своему — так, как считал нужным, как требовал склад его дарования; иначе не мог. Он крепился долго. Но придет время, и он еще «хлопнет дверью», причем сделает это в своей манере: решительно и бесповоротно.

В его взаимоотношениях с Нейгаузом сыграли роль не только творческие расхождения. Не менее существенно и то, что они были людьми, можно сказать, противоположного склада — и психологическая несовместимость не способствовала «мирному сосуществованию». Постараюсь охарактеризовать каждого из них; это ни в коей мере не портрет (тем более во весь рост): речь лишь о тех свойствах натуры, которые при соприкосновении развели их в разные стороны. Говорю только о человеческих «приметах», а не о том, какими они были в искусстве, — музыка занимала в их жизни ничем не замещаемое место.

Нейгауз был человеком «распахнутым настежь» — общительным, чувствовавшим себя на людях — в классе ли, в жизни — в своей стихии, любившим привлекать к себе интерес окружающих, быть в центре внимания, что давалось ему без

всяких усилий. Если что-либо производило на него впечатление, он легко загорался и испытывал потребность немедленно делиться своими чувствами и соображениями, обращая всех «в свою веру» (подлинно учительская черта). Любил ради красного словца блеснуть остроумной — не всегда безобидной — фразой; в своих взглядах бывал непоследователен, порой зависел от настроения, бывал своеволен и даже капризен. Но и эти «издержки» были ему очень «к лицу», очень шли ему, были у него артистичны и очаровательны. Судить о человеке — занятие не из простых: те же самые свойства одним представляются достоинством, другим — недостатком… Дело, скорее всего, в «созвучности»; всяко бывает…

У Нейгауза долгие годы был близкий друг — великий поэт Борис Пастернак; их связывало многое. Но вот в сентябре 1953 года Пастернак пишет Н. Табидзе: «…О моих отношениях к нему [Нейгаузу], о том, что он стал далек и чужд мне, можете говорить свободно и что хотите.

Этим летом он стал немыслим для меня… противоположностями тому, что составляет мою природу… Толстой в „Воскресении“ и „Анне Карениной“ изображает, как Нехлюдов, а во втором случае Вронский, уехавший с Анной в Италию, заводят все нужные художественные принадлежности, покупают холст, карандаши, кисти, краски, чтобы заниматься живописью, и все что-то не выходит, то настроения нет, то погода не такая, а рядом показан человек, сошедший с ума на живописи и вогнанный искусством в чахотку, бедный и простой. Тут творилось то же самое. Была нанята дача, привезен рояль, сверх пьянина, имевшегося у нас, были планы писать книгу о музыке, и дожди помешали, и проклятый оказался климат и т. д. и т. п. Вот эта барская, любительская, праздная прикосновенность к целому миру самопожертвования и труда, который я так знаю и которому так служу, и смелость, с которой все это разыгрывалось на глазах у меня, точно я не знаю цены этому и объяснения, также поразили и оттолкнули меня. Я что-то видел в жизни, связанной с большими людьми. Надо помнить, что такой, по-светски понятый артистизм, артистизм для барышень и кино, — репертуар не для меня. Я не говорю, что надо вешать всех, кто не гениален, но в таком случае и тон и разговор должен быть совсем другой. Но довольно, какое глупое письмо я Вам пишу и каким должен казаться мелким и придирчивым».

В декабре — о том же Марии Вениаминовне Юдиной: «…В каких-то отношениях я очень изменился. Летом в меня вошло что-то новое, категорическое, ускоренное и недоброе, больше — раздраженное. Близко от нас жили Нейгаузы. Вдруг я в нем

усмотрел воплощение полной себе противоположности во всем, в манере существования, в отношении человека к искусству, к жизни. Это было ощущение волнующее, возбуждающее протест и отчаяние. Мне думалось, почему одному так легко, беспоследственно легко и безнаказанно порхается, когда другой такою тяжкою душевною ценой оплачивает каждый шаг в жизни. Представьте себе, я не мог этого скрыть и не желал, так что между нами наступило отчуждение. Но я не с ним одним, я со многими поссорился.

Между тем я, наверное, не прав. Каждый живет, как ему дано и как он может. Для возобновления отношений с Генрихом Густавовичем, без каких бы то ни было объяснений и примирений, я и думал позвать его с Милицей Сергеевной [женой] в сочетании с Вами, как раз для того, чтобы говорить свободно и в полную волю, так, как мне захочется, так, как этого, судя по Вашему письму, хочется Вам».

Не будем делать никаких заключений — все переживает свои приливы и отливы: вероятно, это простая ссора, проявление накопившихся, как принято говорить, отрицательных эмоций, тем более что Пастернак делает оговорки и нащупывает пути к примирению. Все это так, и все же…

Теперь Гилельс.

Всегда «застегнут на все пуговицы»; с виду суров и неприступен; людского общества избегал, с людьми сходился трудно, никогда не старался быть в центре внимания — напротив, держался в тени; не позволял себе показывать, что было на душе — ровен и деликатен со всеми; молчалив и больше слушает других, — редчайшее качество! — чем говорит сам. Арам Хачатурян писал: «Гилельс — один из немногих художников… который является настоящим фанатиком труда. Может быть, отсюда его некоторая внешняя суховатость, неизменная строгость. Он не бросается вам навстречу с громким эмоциональным возгласом. Он всегда собран, сосредоточен — всегда в работе, даже если не сидит в данный момент за фортепиано. Но тем теплее и общительней добрая улыбка, которая изредка озаряет его лицо…»

Гилельс делал свое дело, к которому был призван, с неодолимым упорством, независимо ни от чего — ни от неблагоприятных обстоятельств, ни от нездоровья, ни от настроения; задуманное должно быть выполнено. «Без видимых усилий, — свидетельствует Хентова, — несет Гилельс огромную концертную нагрузку. Один пример ленинградских гастролей в сезоне 1956/57 годов дает представление о его неутомимости. В течение четырех дней он дважды играет в Большом зале

филармонии (Четвертый концерт Бетховена и Третий концерт Прокофьева), причем каждому концерту предшествуют по две четырехчасовые репетиции, записывает на грампластинки Четвертый и Пятый концерты Бетховена и сонату Вайнберга (а ведь еще надо заниматься, и не один час! — *Г. Г.*), знакомится с сокровищами Эрмитажа, слушает несколько молодых пианистов. Сну уделяется не больше четырех–пяти часов…»

М. Смирнов в статье о Гилельсе: «Не раз, возвращаясь утром из гастрольной поездки, днем он уже занимался в консерватории, а затем до поздней ночи сидел в Малом зале на репетициях к экзаменам, несмотря на то, что на следующий день предстоял его собственный концерт».

Одна из учениц Гилельса (Л. Темникова), свидетельница его рабочих будней, вспоминает, как после напряженного дня, заполненного занятиями со студентами и различными общественными делами (как это было тогда принято), Гилельс задерживался в консерватории до глубокой ночи. «Возвращаясь домой, он садился за рояль и работал до шести–семи утра. На следующее утро он уже к десяти приходил в наш 29-й класс, как всегда, подтянутый и готовый к работе. Он никогда не опаздывал. Я восхищалась его волей, а он широко и по-доброму улыбаясь, говорил: „Что ж, подражайте!“»

Нет, и от погоды он не зависел…

Вряд ли учитель и ученик могли стать душевно близкими. И не стали. Говорят, противоположности сходятся… Здесь не сошлись…

Нейгауз начал заниматься с Гилельсом весьма своеобразно, в своей манере, с легкостью нанося ученику чувствительные удары. «Нейгауз, — повествует Хентова, — прежде всего беспощадно (!) развенчал эстрадную уверенность Гилельса, возникшую после конкурсных и концертных успехов. С присущими ему едкостью и остроумием Нейгауз на уроках „уничтожал“ Гилельса, не считаясь с самолюбием, он обнажал все недостатки, называя их „одессизмами“ (!) Гилельса. Оказалось, что техника была примитивной, звук — грубоватым, оттенки — преувеличенными. Это было очень трудным испытанием — известному пианисту в присутствии многих людей выслушивать на уроках сарказмы учителя. Но Гилельс терпел. Терпел и учился, поставив своей целью взять у Нейгауза все то, что тот мог ему дать».

Как трогательно! Великолепная иллюстрация полного взаимопонимания между учителем и учеником, не правда ли?

Здесь требуется задержаться и поговорить подробнее: все вызывает, мягко говоря, недоумение.

Вне сомнений, приняться — да еще «прежде всего» — за

развенчание эстрадной уверенности — чрезвычайно опасное начинание. Эстрадная уверенность, или устойчивость, как угодно, — редкий дар, не зависящий от того, как играет пианист, — нравится он кому-нибудь или не очень. Это особое свойство таланта — или дано, или нет. Сколько настоящих музыкантов не смогли стать исполнителями только из-за панической боязни сцены; такие, как правило, превращаются в теоретиков, методистов, педагогов. Что же касается артистов, то нередки случаи, когда они раньше времени уходили со сцены, не выдерживая постоянного напряжения, связанного с изматывающим волнением, нервами, попросту — страхом…

Методические исследования предлагают многочисленные рецепты, вроде: «думай не о себе, а о композиторе». Предполагается, что волнение как рукой снимет. Не помогает. Великие исполнители, писавшие о своем искусстве, не обходили стороной эту область — они-то отлично знали все «закоулки» своей профессии. Живо и остроумно высказался на интересующую нас тему — в той же книге воспоминаний — Григорий Пятигорский.

Выпишу небольшой фрагмент.

«Нервозность, испытываемую при встрече с публикой, повсюду называют по-разному. В Германии это Lampenfieber, в России — волнение, trac — по-французски, а по-английски — stage fright. Я слышал, как люди говорили о дрожи в желудке, о мурашках, ползающих по спине, и о том, что сердце „застревает в горле“. На любом языке любой человек по-разному определяет это состояние. Что касается меня — только слово пытка может передать то, что я чувствую перед концертом. Я знаю, что на эстраде стоит и ждет меня обыкновенный стул, который превратится в электрический, и что, несмотря на смертельный страх, я все же усядусь и буду выглядеть собранным и готовым для публичной казни. Знаю — все это звучит драматично и даже слишком драматично для того, кто тысячи раз подвергался подобной экзекуции и все-таки говорит об этом.

Ни у кого из моих товарищей реакция не похожа на мою…

Были коллеги, наедавшиеся перед концертом бифштексами, и были другие, кто выглядел так, будто отправлялся в полном параде на пикник. Когда я спросил об этом Итурби, он посмотрел на меня задумчиво и приложил руку к сердцу: „Оно бьется вот так, вот так, вот так!“ — воскликнул он пронзительно и удалился. Его описание было не хуже других.

…Хотя я и не мог бы указать точные причины моей боязни сцены, но в памяти у меня сохранились многие случаи, связанные с публичными выступлениями. Страх забыть (на первом месте! —

Г. Г.); премьера нового произведения или первое исполнение уже известного; беспокойство по поводу плохой акустики или непривычной аудитории; страх перед выступлением в „ответственных“ городах, где до сих пор либо еще не приходилось выступать, либо последний концерт прошел особенно успешно или совсем неудачно; беспокойство о том, что не в порядке инструмент, что погода слишком сырая или слишком сухая; самое худшее — сознание, что ты недостаточно подготовился и терзаешься раскаянием. Ужас перед оскорбительными рецензиями, различными приметами, даже страх за один-единственный пассаж, одну только ноту может вывести из равновесия. У меня бывали приступы нервозности на репетициях и даже когда я занимался дома. Повседневные упражнения и хорошая подготовка вовсе не служили гарантией от неизменного тревожного состояния перед выступлением».

Гилельс, разумеется, не был исключением: и ему были знакомы все «полагающиеся» ощущения, но он умел подавлять их, быть выше их, в чем помогала ему огромная воля. В то же время он не страшился эстрады — с мальчишеских лет его тянуло выступать, и на сцене он чувствовал себя «как дома».

«Я не мог понять, — говорил он Баренбойму, — почему некоторые люди боятся выйти на сцену. Не испытывал я этой боязни, слава Богу, никогда в жизни. Было что-то совсем другое, какое-то внутреннее волнение». А потому совершенно ошибочно думать, будто гилельсовское эстрадное самочувствие — только результат его успехов и конкурсных побед. Прискорбное непонимание.

Здесь надобно прояснить одну «тонкость», чему поможет следующая иллюстрация.

Рассказывая о Первом Всесоюзном конкурсе, — кто только о нем не рассказывал! — Д. Рабинович чуть ли не всю «повесть» отводит именно гилельсовскому эстрадному «бытию», — поражаясь, восхищаясь и пытаясь разгадать этот феномен. Предоставляю выписку: «Когда он — невысокий, коренастый, крепко скроенный — вышел из артистической и решительной, деловой походкой направился к роялю, ничто не выдавало в нем волнения — ни робкого, ни честолюбивого. Разве что с его лица исчезла обычная, вскоре ставшая хорошо знакомой, сдержанная, чуть ироничная улыбка. Оно было упрямым и сумрачным.

Действительно ли он не волновался? Это маловероятно. Ведь он отлично понимал, что от успеха на конкурсе зависит слишком многое в его дальнейшей судьбе. Но он не только тщательно прятал волнение, — он преодолевал его… *осознание* важности своего жизненного дела сообщило ему железную выдержку,

необыкновенное самообладание».

В связи с этим ставлю, как говорится, вопрос ребром: разве гилельсовская эстрадная уверенность могла быть следствием — по Хентовой — конкурсных побед, — во множественном числе! — если он уже в 1933 году был, так сказать, самим собой, в свойственном ему всегда эстрадном «самочувствии»?! Гилельс был рожден артистом, и этот дар — одно из слагаемых его музыкального гения.

Вообще, исполнитель и сцена — материя тонкая и «неуловимая». Возвращаясь к началу занятий Нейгауза с Гилельсом, подчеркну: попытки «сбить» — развенчать! — врожденную эстрадную уверенность могли привести к плачевным последствиям, вплоть до того, что гилельсовская судьба могла бы сложиться по-другому. Этого надо было добиваться? Зачем? К счастью, у Гилельса хватило стойкости — не поддался, не покачнулся.

Идем дальше. Не оставим без внимания гилельсовскую примитивную технику, грубоватый звук и преувеличенные оттенки. Прошу читателя обнаружить все это в ранних, первых гилельсовских записях — о них уже говорилось, — сделанных как раз в это самое время, в 1934–35-м годах. Это у Гилельса примитивная техника? Узнав такое, можно впасть в глубокую депрессию. Грубоватый звук?! Но сам Нейгауз писал позднее в своей книге: «Гилельс никогда не стучал». И еще не однажды — о покоряющей теплоте звука Гилельса (имея в виду 1933 год), о его золотом звуке… Преувеличенные оттенки?! Понимать нужно только так: это и было проявлением нового стиля — все подавалось укрупненно, более выпукло: иной, увеличенный масштаб словно был рассчитан на восприятие многотысячной аудиторией. Это, если можно так выразиться, «диктатура эстрады»: ощущение жизни, бытия сочинения в огромных «пространствах».

Значительно позже, в конце 50-х годов, Г. Коган справедливо писал о концерте Гилельса: «Многое зависит здесь не от качеств исполнения, а от качеств восприятия. На большое здание нужно смотреть с другого расстояния, чем на маленькую картинку. Чтобы воспринять, услышать гилельсовский замысел… надо тоже несколько „отодвинуться“, переменить слуховую „точку зрения“».

И в другом месте, по другому поводу (в статье о Джоне Огдоне), приведя слова Бузони о том, что нужно мыслить «большими отрезками как частями еще большего целого», Коган повторяет: «Существует укоренившаяся привычка слушать музыку слишком „близко“, „в лупу“, деталь за деталью, фраза за фразой, интонация за интонацией… Чтобы услышать, понять… [иную]

трактовку, надо переменить привычную слуховую „точку зрения“, научиться слушать „издали“, охватывая „одним взглядом“ крупные музыкальные построения и их соотношения. Не все это умеют».

Необходимо прибавить несколько слов об одном «недостатке», а именно о технике — примитивной, как вы знаете.

Конечно, в своей книге Хентова не раз характеризует виртуозность Гилельса; определения, дающиеся в превосходных степенях, — куда же денешься! — опускаю; меня интересует другое. То и дело она попадает в курьезные ситуации. Например: в довоенные годы Гилельс не исполнял музыку советских композиторов. Причина того, по Хентовой, следующая: «Даже после того, как он завоевал признание, перед ним стояло еще много элементарных (!) пианистических задач, разрешать которые следовало на классическом материале». Потому-то Гилельс и «ограничивает» себя в репертуаре. Ну как?! Это у Гилельса-то — элементарные пианистические проблемы?!

Не может быть никаких кривотолков: Нейгауз учил Гилельса — ему было, что сказать своему ученику. А Гилельс, как мы знаем, умел учиться, но он мог — и это важнейшее обстоятельство! — «присвоить» только то, что было ему «созвучно»: слишком ярка и сильна была его индивидуальность. И сам метод их работы во многом различался. Однако в описании Хентовой учение Гилельса у Нейгауза порою выглядит довольно забавно. Ее развернутый рассказ цитирую, в порядке исключения, по первому изданию книги: изложение там, пожалуй, более красочное. Читаем: «Стараясь проводить побольше времени с Нейгаузом — „дышать с ним одним воздухом“, — Гилельс стал бывать у него дома. Иногда Нейгауз в это время занимался, и тогда Гилельсу приходилось ждать в другой комнате. Невольно он прислушивался.

Наблюдая за его занятиями, Гилельс долго ждал, когда, наконец, Нейгауз начнет „учить“ вещь. Учить же, в понимании Гилельса, — значило работать над техническими трудностями — пассажами, аккордами, октавами.

Но ничего этого Нейгауз не делал, хотя руки у него были маленькие, слабые, он нередко жаловался на боли в суставах. Занимаясь, Нейгауз просто выгрывался в сочинение. Иногда он умолкал, о чем-то думал, иногда говорил вслух, смеялся… Он любил отдельные места проигрывать в медленном темпе, очень отчетливо и выразительно, словно „рассматривая“ каждый звук. Его занятия производили впечатление сосредоточенного музицирования. И, что удивительней всего, у Нейгауза все получалось. Эти слабые руки, словно по мановению волшебной

палочки, совершали чудеса, с легкостью и незаметно преодолевая трудные места и придавая им простоту и осмысленность».

Видите как: стоит только о чем-то подумать, поговорить вслух с самим собой, посмеяться… и все получается! Это у Гилельса ничего не выходит!

Что же касается свойств игры Гилельса, квалифицированных Нейгаузом как «одессизмы», то предлагаю самому читателю выискать их, эти «одессизмы», в записях Гилельса, а также в творчестве Анны Ахматовой, академика живописи Леонида Пастернака, у Антонины Васильевны Неждановой, у писателей и музыкантов, чьи имена известны каждому. Любопытную мысль высказал Яков Зак: «Думаю, что Генрих Густавович в глубине души (!) уважает одесситов, потому что из Одессы вышли наиболее талантливые его ученики…» Неужели лишь по этой причине, да и то «в глубине души»?

Гилельс был наделен высоким чувством собственного достоинства; вполне понятно, такая форма «общения» глубоко обижала его — и тем отдаляла от своего профессора. Но это еще не все. Нейгауз, друживший с Рейнгбальд, по необъяснимым причинам позволял себе высказываться о ней пренебрежительно, свысока, что было трудно переносимо для ее преданного ученика. Тут уж нашла коса на камень. (В скобках отмечу: насколько мне известно, Б. М. Рейнгбальд никогда не отзывалась критически о своем предшественнике — Я. И. Ткаче.)

Как мы уже видели, многие годы спустя Нейгауз закрепил свое отношение к Рейнгбальд на страницах книги «Об искусстве фортепианной игры». Так что дело отнюдь не ограничилось устными высказываниями.

Вынужден сказать здесь два слова о себе. Я учился в Институте им. Гнесиных и, положа руку на сердце, не могу отнести себя к особенно нерадивым студентам, однако же имени Рейнгбальд не слышал. Но вот однажды М. Э. Фейгин, ведший у нас методику, сказал мне, имея в виду книгу Нейгауза: «Он назвал Рейнгбальд преподавательницей!» — и заливисто засмеялся (что случалось с ним в исключительных случаях). Так я в первый раз «ознакомился»…

Много позже, в середине 90-х годов, Хентова констатировала, что имя Рейнгбальд «было забыто». А почему, собственно? Вспоминаю Маяковского: «Значит, это кому-нибудь нужно?» Нельзя не отметить: борьба за Гилельса шла нешуточная и продолжалась не одно десятилетие.

«Под руководством Б. Рейнгбальд, — с невинным видом сообщает почти тридцать лет спустя после „событий“ знакомый нам Д. Рабинович, — Гилельс работал, в сущности, очень недолго

— около трех лет (!). Как ни благодетельна оказалась для восприимчивого юноши атмосфера, которой его окружила умная и чуткая преподавательница, срок был слишком мал». Да, конечно, такой срок — около трех лет — читай: два года с чем-то — действительно невелик.

В то же время — и это главное — кому не известно: у Нейгауза Гилельс занимался *полных* три года; об этом писал и сам Нейгауз, и многие другие. Вот Хентова: «Трехлетнее пребывание в аспирантуре (у Нейгауза. — *Г. Г.*) дало Гилельсу столько ценного, сколько он, вероятно, не воспринял за всю предыдущую жизнь».

Смекните-ка, читатель, что же получается?!

Правильно: у Нейгауза Гилельс учился дольше, чем у Рейнгбальд. И такой спектакль преспокойно разыгрывается перед читателями. Сценарий этого действа надежно хранится под крепкими обложками книг — кому будет охота копаться, сопоставлять, выяснять…

А как же сами «участники»? Ну, хорошо: минутное затмение — и Рабинович забыл, бедняга, сколько лет занимает обучение в консерватории. Однако у самого Нейгауза вряд ли были на этот счет сомнения, но не поправил, не выступил, промолчал… В консерватории-то учатся пять лет! Никак не «около трех». Музыканты, откликнитесь, где вы?!

А теперь — любопытный штрих.

Превратимся ненадолго, читатель, в Холмса или Пуаро — и учиним маленькое расследование. Как нас научили детективы, сплошь и рядом бывает: незаметная деталь — и в лупу не различишь — способна навести на след, неожиданно осветить разгадку. Так вот: Рабинович выпустил свою книгу вскоре после выхода книги Нейгауза — через считанные годы. Тут-то наш автор и выдал себя с головой. Если вы, читатель, в приведенной цитате еще не обнаружили улику, то подскажу, — посмотрите: Рабинович называет Рейнгбальд… преподавательницей! Узнаете? Не учительницей, педагогом, воспитательницей — да мало ли как еще, — нет же — преподавательницей! Сколько этим сказано…

Можно представить, с какими чувствами сам Гилельс знакомился с собственной «новой» биографией! Но он ничем не проявил своего отношения — вмешиваться в то, что творилось вокруг него, было не в его правилах.

Итак, Гилельс ученик Нейгауза. Это как Волга впадает в Каспийское море, — и подтверждается справочниками, книгами, статьями…

Но проходит время — и в Энциклопедическом словаре справка: «…Ученик Б. М. Рейнгбальд. Совершенствовался у

Г. Г. Нейгауза». Не поспоришь.

Возвращаюсь к первым московским годам Гилельса.

Важнейшим событием были, разумеется, уроки с Нейгаузом. Как они протекали? Что за вопрос: об этом прекрасно известно любому музыканту, прежде всего по нейгаузовской книге; на том как бы поставлена точка: раз сам учитель ознакомил читающую публику — какие еще могут быть версии, все ясно. Однако необъяснимым образом никого не смутил, казалось бы, очевидный факт: ведь мы пользуемся только «половиной» информации, в то время как обязаны — для полноты картины — учитывать показания и другого участника — ученика, тем более *такого* ученика.

Не упустим открывшуюся возможность: это практически неизвестный рассказ Гилельса, — его расспрашивает Вицинский. Перед нами большой раздел из этой беседы.

— …В 1935 году… я уехал в Москву, в Meisterschule к Нейгаузу. Для меня началась мучительная полоса. У меня было такое ощущение, точно с меня «сняли погоны». Я стал ходить на концерты. В бытовом отношении мне тоже было тяжело, потому что в Одессе за мною был уход, все там было удобно, а здесь, в Москве, я снимал комнату, с питанием тоже было довольно плохо…

…Тяжелый период…

…В глубине души разве Вы не ощущали какой-то новизны? Было ли тут что-то новое, притягательное, обещающее?

— Генрих Густавович — обаятельный человек. Я был очень привязан к Берте Михайловне, но она никогда не играла на рояле. Подход Генриха Густавовича был совершенно другой. Он мог вызвать меня к себе, сказав, что ему нужно со мной поговорить, а когда я приходил, начинал говорить совершенно о другом. Человек настроения, неорганизованный человек, как художник, он позволял себе Бог знает что. Он не в такой степени именно *педагог*, как Берта Михайловна или Константин Николаевич [Игумнов], но у него было другое обаятельное качество: он очень много играл. Он играл Скрябина, играл Александрова, Мясковского… Это был для меня какой-то особый мир.

…Я не понимал, куда должен двигаться, чего от меня хотят, что происходит? Неужели я стал так плохо играть?..

А Генрих Густавович не поддерживал Вас?

— Я не сказал этого. Но он мне всегда так говорил: «Хорошо, голубчик, играешь, молодец». Берта Михайловна могла со мною очень долго говорить о том, что у меня хорошо и чего мне не хватает. А Генрих Густавович этого не делал…

А все-таки, как Генрих Густавович реагировал? Вы говорили ему о своем самочувствии?

— Никаких разговоров, никаких бесед между нами не было.

Но… в процессе занятий было же какое-то плодотворное общение, какое-то изменение внутреннего отношения к музыке, к некоторым сторонам ее?

— Это произошло как-то подсознательно, потому что конкретных разговоров с Генрихом Густавовичем я не помню. Не было такого, чтобы он вызвал меня и поговорил со мною, как отец с сыном, как педагог с учеником. Может быть, Генрих Густавович был до некоторой степени смущен тем, что я занимал уже какое-то положение, и с этической точки зрения не считал возможным говорить со мною так…

…Так что глубокого влияния, которое ощущалось бы в процессе работы, не было?

— Нет. Я аккуратно на занятиях слушал его разговоры с кем-нибудь, слушал и понимал, что нужно мне, но конкретных, прямых разговоров не было. Вот позже, во время войны, в Свердловске, когда я ездил специально для встречи с Генрихом Густавовичем, мы очень много переиграли в четыре руки, много беседовали о музыке, это были такие встречи, которые искупают весь предшествующий период. Он был спокоен, его не тревожили, он был увлечен педагогической деятельностью.

Тогда мы с ним нашли какой-то общий язык. Я играл ему Седьмую сонату Прокофьева, он прослезился. Я играл Баха, «Петрушку» Стравинского, Четвертое скерцо Шопена. Никогда не забуду, что он мне говорил. Это был самый интересный период, особенно игра с ним в четыре руки… За годы войны он мне дал очень много интересного и полезного. Мы играли все квартеты Бетховена, Брамса, Шуберта, Шумана…

Незабываемые встречи… Происходили они на чужбине, Генриху Густавовичу было тяжело там, а я приезжал из Москвы, рассказывал о событиях в Москве. Ему это было очень приятно.

Такой новый ракурс, в котором предстают, казалось бы, хорошо известные события, может быть воспринят несколько болезненно. Не мудрено. Прямота и откровенность Гилельса, столь ему свойственные, поражают.

Теперь спрошу у читателя — это принципиально важно, когда Гилельс дал это интервью? Не стоит гадать. Гилельс говорит не «потом» — по прошествии долгих лет, когда размолвка обострялась; и не после выхода книги Нейгауза, что легко могло быть истолковано как ответ; и не тогда, когда Нейгауза уже не было в живых. Нет! — по горячим следам, при жизни Нейгауза —

в 1945 году!

Остается объяснить, чем вызваны «вводные» фразы: «открывшаяся возможность», «практически неизвестный рассказ». Они понадобились потому, что рассказ Гилельса — вижу удивление на лице читателя — опубликован без малого через 60 лет — в 2004 году!

Обе даты располагают к размышлениям.

Венское состязание и что за ним последовало

Итак, мы видим: Гилельсу трудно. С Нейгаузом общего языка не было, и консерватория встретила его не слишком-то дружелюбно: он был чужаком, провинциалом и, опередив аборигенов, стал знаменитым. Никто из студентов и мечтать не мог о том положении, которое Гилельс уже занимал: он был на виду, к его услугам — лучшие концертные залы… Окружающие не могли не чувствовать порядочную дистанцию — это не способствовало сближению; у него оказалось мало друзей — лишь двое были с ним, если можно так сказать, накоротке: Яков Зак и Яков Флиер.

Московская консерватория — кому это не известно? — находилась в те годы на большой высоте. В ней преподавали выдающиеся мастера. Может быть, нигде в мире не было такого учебного заведения. Но где свет — там и тени. Вот строки, способные вызвать реакцию, близкую к столбняку; они принадлежат А. Б. Гольденвейзеру. Обыкновенно он крайне скупо выражает свои чувства, но здесь — в дневнике, для себя — не сдержался. «Сейчас люди, — записывает он, — это какие-то шакалы и гиены. Атмосфера морального разложения у нас в консерватории дошла до предела. Заливает выше головы. Такая гнусь, что слов не найдешь. Все насквозь пронизано черной завистью, клеветой и ложью!..» Высказывание относится к февралю 1929 года. Можно предположить, что описанные здесь «события» вряд ли пошли на diminuendo к середине 30-х годов. Нетрудно представить, что пришлось испытать Гилельсу; он слышал о себе — клубились ядовитые пары! — ни с чем не сообразные «мнения».

В 1936 году, на следующий год после начала занятий Гилельса с Нейгаузом, в Вене проходил Международный конкурс пианистов. Излишне доказывать: в те времена звание лауреата значило неизмеримо больше, чем сейчас, когда конкурсы и награды во многом обесценились. Тогда же конкурсы не были еще поставлены на поток, проводились сравнительно нечасто, и победители соревнований были наперечет. Понятно, наши музыканты не могли стать участниками конкурсов по своему желанию: они назначались как представители государства, составляя команду наподобие спортивной, отстаивающую честь пославшей их страны. В. Дельсон в книге о Гилельсе сообщает: «В 1936 году правительство направило Гилельса (вместе с

Я. Флиером. — *Г. Г.*) в Вену в качестве советского представителя на Международный конкурс пианистов».

Гилельс играл Органную прелюдию и фугу D-dur Баха-Бузони, Первую балладу Шопена, Испанскую рапсодию Листа. Слушатели всячески выражали ему свою любовь и поддержку. Уже после конкурса член жюри от нашей страны С. Е. Фейнберг писал на страницах «Правды»: «Выход Гилельса на эстраду был встречен публикой, переполнившей зал, овацией. После же блестящего исполнения им Испанской рапсодии Листа аудитория неистовствовала…» Тогда-то и были написаны слова критика Г. Пайзера — они уже приводились, — напророчившие будущее Гилельса; о виртуозничании и речи не было.

Результаты конкурса оказались следующими: первое место занял Яков Флиер, второе — Эмиль Гилельс. Не будем, опять-таки, придавать конкурсным ступеням абсолютное значение. Можно предположить, что жюри предпочло в конце концов — на начальном этапе Гилельс шел первым — яркую и открыто-романтическую манеру игры Флиера.

По каким-то причинам Венский конкурс не имел широкого общественного резонанса, что довольно странно, учитывая любовь советской страны к демонстрации своих достижений; ведь две первые премии — наши! Обошлось, однако же, без литавр и барабанов; правда, вернувшись, Гилельс получил орден, но тем, в общем, все и ограничилось.

Но Венский конкурс имел неожиданное продолжение совсем в другой плоскости, так сказать, в «настоящей», единственно стоящей — в собственно музыкантской.

В конкурсный же год в Москву на гастроли приехал прославленный немецкий дирижер Отто Клемперер. По всей вероятности, от членов жюри Венского конкурса он знал о Гилельсе — и выразил желание играть Третий концерт Бетховена только с ним.

Хентова в своей книге относится к этому событию совершенно индифферентно: «Когда… Гилельс сыграл в строгой классической манере Третий концерт Бетховена (с оркестром под управлением Отто Клемперера), критика заговорила о „смирительной рубашке“, которую якобы надел на Гилельса Нейгауз». Вот и все — почти все. Между тем это было событие из разряда, как сказали бы сейчас, сенсационных — и по художественной значимости, и по чрезвычайно показательной реакции критиков и слушателей.

В 80-х годах, отвечая на вопросы Баренбойма, Гилельс рассказывал: «Я ужасно боялся Клемперера — у него была какая-то суровая внешность, боялся, что такой крупнейший зарубежный

дирижер будет чем-то недоволен. Я только и думал о том, что делаю, но… Мы репетировали в кабинете директора консерватории (тогда — Нейгауза). И у нас не возникало ни столкновений, ни исполнительских проблем. Все было воспринято им доброжелательно.

— Он не навязывал свою волю?

В том-то и дело, что не навязывал. Я целиком погрузился в музыку, сосредоточился на ней и только обратил внимание на то, что он стоял, как Гулливер, скрестив руки, когда я играл каденцию, и, следя за тем, что я делаю, как играю.

— На репетиции?

И на репетиции, и на концерте…»

А теперь — слово Баренбойму: «Я был на клемпереровских репетициях и на самом концерте. На нотах бетховенского концерта я записал тогда: „…Вдохновенное поэтическое исполнение; никаких преувеличений и никакого ячества; почтительно склоняет голову перед Бетховеном“. Знал я в ту пору, что в сердце (так в тексте; очевидно, нужно „в среде“. — *Г. Г.*) консерваторской молодежи звучали голоса хулителей гилельсовской интерпретации концерта. Знал об этом и Нейгауз. Жаль, что он выступил в печати по этому поводу не тогда, а спустя почти два года, когда — после Брюссельского конкурса пианистов — имя Гилельса прогремело на весь мир. Вот что было сказано в консерваторской многотиражке „Советский музыкант“: „Было время, когда консерваторские круги критиковали Гилельса. Его исполнение Третьего концерта Бетховена с Клемперером некоторыми представителями консерваторской молодежи расценивалось как исполнение ученика первого курса… В действительности в этом исполнении чувствовалось исключительное дарование, немножко ученической скромности, зато замечательная добротность, исключительная серьезность, правдивость и простота. Именно в этом исполнении чувствовалось, что дарованию Гилельса предстоит большое будущее. Несмотря на то, что его тогда некоторые консерваторские пианисты и ругали, для всякого действительно понимающего, не легкомысленного критика было ясно, что это первоклассное исполнение…“»

Третий концерт Бетховена — это один из «главных» шедевров гилельсовского репертуара, пронесенный им через всю жизнь. Интересующее нас сейчас выступление Гилельса отметил — задним числом — более чем через десятилетие Г. Коган: «… Великолепное исполнение c-moll’ного концерта [Бетховена] под управлением Клемперера». Об очередном исполнении концерта, состоявшемся через многие годы, вспоминал Никита Магалов: «…

Тотчас после своего первого концерта в Женеве с оркестром Французской Швейцарии, во время которого он мастерски исполнил Концерт № 3 Бетховена, мне позвонила вдова Липатти, чтобы сказать, насколько она тронута и взволнована его игрой, и что, к сожалению, Липатти не дожил до этого дня».

Итак, по словам Баренбойма, в консерватории «звучали голоса хулителей гилельсовской интерпретации концерта», а по Нейгаузу — «некоторые консерваторские пианисты… ругали». Здесь самое время вспомнить обстановку в консерватории, обрисованную Гольденвейзером, и все станет ясно.

Настал момент подключить к нашей беседе свидетелей.

Александр Афиногенов после концерта записал в дневник: «Клемперер — дирижер. Вышел строгий, высокий, хмурый, начал дирижировать — мягко, по-своему, оркестр повел так, что музыка стала понятной и легкой. Особенно когда вел концерт для фортепиано с Гилельсом. Гилельс — рыжий, щуплый мальчишка, курносое невыразительное лицо, а прикоснулся к клавишам — и рояль зазвенел чистотой и проникновенностью какой-то. А Клемперер вел оркестр, как бы подстилая его под рояль — создавая мягкий фон исполнителю, от этого рояль выиграл еще больше, и публика оценила это».

О да, оценила! Почти полстолетия спустя Курт Зандерлинг вспоминал: «…В купе поезда Москва — Одесса, в котором я ехал на один из первых концертов в моей жизни, вошел молодой человек, почти юноша. Я тотчас узнал его: всего несколько дней назад он восхитительно и чарующе играл под руководством Отто Клемперера Третий фортепианный концерт Бетховена в Московской консерватории. Публика наградила его бурными овациями, и его успех почти затмил успех всемирно известного дирижера».

Вот как, оказывается! Подумайте: люди, пришедшие, главным образом, «на Клемперера», обрушивают такие овации на участвующего в концерте солиста, что едва не забывают, ради кого они здесь!

Ну, а что же Клемперер? Сейчас увидим.

По Хентовой, все происходило так: «Играя концерт Бетховена под управлением Клемперера, Гилельс сумел смирить свой чрезмерный пыл, войти в намеченные дирижером рамки строго сдержанной трактовки, почувствовать все намерения дирижера и дыхание оркестра. Отто Клемперер дал весьма высокую оценку этим качествам Гилельса». Внешне вполне невинный текст выдает, однако, непонимание происходившего. Все было иначе. Во-первых, Клемперер ничего не навязывал, не проявлял никаких диктаторских замашек, взаимопонимание возникло полное.

Теперь «во-вторых». Неистребимо желание критика во что бы то ни стало сделать из Гилельса ученика: Нейгауз все учит его, учит, а тут подвернулся Клемперер — и функции учителя перешли к нему. Обратите внимание — от Гилельса в этом исполнении не исходит ровным счетом ничего, никакой творческой инициативы: Клемперер единолично определил строго сдержанную трактовку, заставив Гилельса смирить чрезмерный темперамент, втиснул его в определенные рамки, и ему, Гилельсу, оставалось всего-то почувствовать намерения дирижера и следовать за ним, вернее, под ним, не проявляя никакой собственной воли. И, заметьте, Клемперер дал высокую оценку «этим качествам» Гилельса — именно этим, других-то нет…

И это — солист? И это — Гилельс?

Но интересно и другое: сама того не ведая, Хентова, принижая Гилельса, рикошетом попадает и в Клемперера, оказывая ему самую дурную услугу, какую только можно придумать. Получается: для такого музыканта, как Клемперер, при исполнении фортепианного концерта было пределом мечтаний участие «безголосого» и безвольного солиста; тем самым Клемперер «выступает» один. И его устраивал подобный ансамбль?! Да он просто не стал бы играть с таким партнером. На самом же деле для Клемперера, как и для Гилельса, самым важным было сочинение, великое творение Бетховена, которой может быть воссоздано во всей полноте только равными, «двусторонними» усилиями — без подавления и подчинения. Иначе чем же была так выбита из колеи публика — бесцветным, стушевавшимся солистом?!

Не знаю, о какой «весьма высокой оценке» Клемперера говорит Хентова. Знаю другое. Через много лет Гилельс и Клемперер встретились в Лондоне — их концерты «расположились» недалеко друг от друга, — и Клемперер сказал ему: «Никто не восхищал меня так, как Вы». И прибавил: «Я еще тогда увидел у Вас крылья и знал, что они понесут Вас по всему миру».

На этом эпопею с Третьим концертом Бетховена считаю завершенной.

…Время шло. Гилельс много выступал — всегда с шумным успехом. Критика, как правило, выражала крайнее удивление: по всем прогнозам, то или иное сочинение вроде бы не должно у него получиться, поскольку эта музыка не слишком-то близка ему, а он — недостаточно еще расширил свой кругозор, не готов еще постичь новый для себя стиль, не овладел еще полностью… ну, и т. д. Когда он играл, скажем, Шестую рапсодию Листа,

вывод был единственно возможный: Гилельс — это Шестая рапсодия Листа. А вот что-нибудь другое… весьма проблематично.

И вдруг — Соната b-moll Шопена! А ведь она вряд ли ему по силам: созрел-то еще недостаточно… И что же? Когда Гилельс поднялся из-за рояля, вместе с ним встал весь Большой зал консерватории!

Критика захлебывалась от восторга — нет необходимости приводить многочисленные отзывы, — но выражала это странным образом — недоумевая, как же так? Вроде бы этого не должно было быть… Ну, молодец Гилельс, работает над собой, растет, меняется, обманывает ожидания; впрочем, мы же говорили… Сама по себе соната Шопена чаще всего не рассматривалась — только как этап на гилельсовском пути, очередной этап… Посмотрим, на что он еще способен; если и дальше будет так работать, то, глядишь, и поздние сонаты Бетховена осилит…

Между тем это естественный процесс — ни один художник не может сразу все: Чайковский не мог на Первой симфонии поставить номер 6, Шопен не начал с h-moll'ной Сонаты, как и Бетховен — с ор. 111. И исполнитель не может играть одновременно всю фортепианную литературу — неизбежен выбор, отбор, так сказать, на сегодняшний день, а завтра… Потому и легко уличить: что же он это играет, а то — нет. (Разумеется, у каждого артиста свои «владения» — так и должно быть.)

И дело вовсе не в работе — что всегда по отношению к Гилельсу ставилось во главу угла: работает, достигает новых вершин и т. п., — а в том, прежде всего, что должен быть «материал» для этой работы, — в самом художнике должно жить нечто, над чем может быть проделана эта работа: или это есть, или нет. Если нет — никакая работа не спасет и не поможет. И удивляться здесь решительно нечему.

Теперь — о весьма красноречивом эпизоде в гилельсиане.

В сентябре 1937 года один критик взывал к читателю: «Посмотрите, что выбрал для своего ответственного выступления Эмиль Гилельс. За исключением ноктюрна Шопена, все остальное была виртуозная музыка. Да и исполнение ноктюрна, скажем по правде, тоже оставило такое впечатление, что выбран он был исключительно потому, что Гилельса заинтересовали октавы во втором эпизоде и технические трудности финала этого произведения».

Как принято — все Гилельсу в минус, «словить» его нужно во что бы то ни стало. (Не совсем понятно, почему это выступление такое ответственное: всего лишь отделение в совместном

концерте с сестрой.) А какие сочинения представил?! Не думаю, однако, что Гилельс сделал это единолично: ведь он учился в аспирантуре и маловероятно, что его руководитель, Г. Нейгауз, остался в стороне от составления такой, по мнению критика, неполноценной программы. И ни малейшей попытки в чем-то разобраться, никакого подобия анализа… Только октавы бросаются в глаза — или в уши — критику. Но если уж Гилельс без них жить не может, то он вполне мог бы взять вместо ноктюрна, скажем, Полонез fis-moll — октав там погуще, да и сложная фактура, как видим, Гилельса неодолимо притягивает.

Но к делу. Приношу критику запоздалые соболезнования — все его старания насмарку: существует запись этого ноктюрна, сделанная в то самое время, — о чем он и не догадывался, — запись до сих пор не распространенная широко, но она есть! Это неожиданный и далеко не молчаливый укор нашему «теоретику». Все его претензии полностью в русле, или в духе, тех лет: виртуозничество! А через считанные месяцы в Брюсселе никто и не догадался даже, что Гилельс болен этим страшным недугом. Как же так?! Явная нестыковка!

Наш критик, конечно, *слышать* обязан был.

А вот совсем уж непростительно — перенять от него эстафету через двадцать с лишком лет, как это сделал Дельсон в книге о Гилельсе, изданной в 1959 году; он прибавил еще выразительную преамбулу. Цитирую:

«На фоне выдающихся достижений его [Гилельса] исполнительства… яснее выявились его недостатки. Самодовлеющая виртуозность, преодолению которой, впрочем, пианист всегда уделял много внимания (молодец, все-таки не без хороших качеств. — *Г. Г.*), порой вновь вырывается на первый план. Неудачным было, например, выступление пианиста с c-moll'ным Ноктюрном Шопена, в средней части которого образы затаенной тревоги и беспокойства потерялись в „этюдности“ октавных эпизодов, а в третьей части лирическую мелодию заглушил аккордовый фон». (Тем, что Гилельс не может отличить мелодию от сопровождения, нас не удивишь.)

Но обратимся к гилельсовской записи. Велика образная сила его передачи; музыка полна смысла, вернее, многих смыслов. Это трудно передать словом. В первом разделе пьесы — скорбная песнь, мерная поступь и в то же время — картина величественного ночного пейзажа. Как все это сочетается в едином образе — загадка. Гилельс берет очень медленный темп, следуя указанию Шопена — Lento. Отмечу, что движение это несколько сдержаннее, чем на известной записи Артура Рубинштейна. Гилельс играет строго, избегая «привычного»

rubato. Однако едва ощутимые агогические отступления привносят в музыку свободное дыхание и речевую выразительность. Нигде Гилельс не «повышает голос», следуя в этом за указанием Шопена, — даже там, где мелодия, при секвенционном восхождении, казалось бы, «воодушевляется», достигая высокого регистра. Нет, никакой «общей» музыкальности: единая масштабная картина как бы не требует никаких мелких «красивостей». Цельность охвата крупного построения, или иначе — логика развертывания музыки, — все то, что так свойственно Гилельсу вообще, — проявляется здесь с «наглядностью». Еще раз скажу: никакого любования или упоения своими эмоциями — все строго упорядочено, дыхание — длинно, звуковой уровень — един.

И лишь в самом конце первой части ноктюрна, словно не в силах больше сдерживаться, становится «явным» весь драматизм повествования — там, где у Шопена значится forte. Гилельс, разумеется, не просто играет громче — нет, конечно: он высказывается с большей интенсивностью. Короткий спад приводит к возвышенно-умиротворенному хоралу (C-dur). Начинается второй — центральный — раздел ноктюрна. Полный покой; все изменяется — другой, как бы светящийся, звук, другие краски. Большие, широко разложенные аккорды (очень неудобные) — у Гилельса стройные и выверенные. Ничем не нарушается торжественное «безмолвие». Но постепенно в хорале начинают угадываться очертания марша, постепенно! И вот издалека, словно раскаты грома, приближается тревожный гул. Гилельс проводит это нарастание с неудержимостью, лучше сказать — с неумолимостью! Предгрозовая атмосфера разряжается бурей, — это и есть те самые злополучные октавы, лавина октав! — которые только и заметил рецензент. Но у Гилельса они естественным образом возникают как результат предшествующего развития — и ни в какой мере не «существуют» сами по себе; вырвать их из контекста — невозможно. Но наш критик хорошо усвоил: раз попались под руку Гилельсу октавы — значит, они-то и есть для него самое главное. Чтобы «озвучить» эту свежую мысль — и слушать совсем не обязательно. Какие октавы у Гилельса, где?! Разве только Шопену можно адресовать упрек, что он так неосмотрительно изложил кульминацию октавами.

Наконец, последний раздел ноктюрна, возвращается основная тема. Совершенно преображенная, на фоне взволнованного аккомпанемента, она звучит беспокойно, с душевным смятением и… нигде не тонет в фактуре, действительно очень плотной и густой. Вообразите: Гилельс справляется со всеми трудностями —

и тема не испытывает никаких «препятствий».

Сжатое заключение — кода ноктюрна — иссякание звучности, растворение в высоком регистре, успокоение, но, что очень важно, — без просветления. Этот исход событий — после всего произошедшего — производит в гилельсовском исполнении сильнейшее впечатление. В целом, значительность высказывания приближает ноктюрн к масштабам шопеновской баллады. Нашему рецензенту ни до чего нет дела. Правда, справедливости ради надо сказать, что он почему-то высоко оценил сыгранную на бис в этом же концерте «Смерть Изольды» Вагнера-Листа. Он не может скрыть восхищения: «Это исполнение просто поразило. Откуда, в самом деле, ведомы и понятны молодому музыканту эти томления и муки вагнеровской героини, как мог он постичь всю глубокую сущность этой музыки…»

Думаю, восприятие этой пьесы было облегчено критику тем обстоятельством, что в ней нет октав.

Но двинемся дальше.

Нашумевший Брюссель

Подошел срок, и музыкальный мир был растревожен сообщением: в мае 1938 года в Брюсселе пройдет Международный конкурс пианистов им. Эжена Изаи. У нас этому конкурсу, в отличие от венского, было придано огромное значение — не без политической подоплеки, конечно: государство жаждало продемонстрировать перед всем миром процветание социалистического искусства — мы готовим «кадры» лучше, чем где-либо. Все оказалось очень кстати: конкурс обещал быть значительнейшим из всех, проведенных до него (скорее всего, и после).

Годом раньше в Брюсселе состоялся Международный конкурс скрипачей — также чрезвычайно тяжелый для его участников. Борьба была изматывающей. Победителем вышел Давид Ойстрах. Мало того: необычайно впечатляющим оказался тот факт, что пять премий из шести присудили советским исполнителям. Подобный исход равносилен дипломатическому выигрышу, не меньше. Что и говорить — политический капитал был нажит огромный. Возможно, это послужило «приманкой», и государство, почувствовав вкус победы — аппетит приходит во время еды, — поставило на карту все свои «ресурсы»: мы должны были во что бы то ни стало выиграть. Задолго до начала конкурса о нем начали писать, всячески подогревая общественное мнение, как бы исподволь подготавливая к тому, что первая премия будет наша. При таком положении и помыслить нельзя было, что мы «промахнемся». Но ничего не делается «по щучьему велению», тем более — непредсказуемые результаты исполнительских соревнований. Какую же сверхответственность должны были ощущать наши участники?!

Гилельс готовился к Брюсселю — как и всегда, если брался за что-то, — не щадя сил, занимался без устали, тщательно подбирал программу — что было непросто: от репертуара, понятно, зависела большая доля успеха.

Не пройду и здесь мимо книги Хентовой. «Не доверяя себе, — пишет она, — Гилельс советовался с Нейгаузом (у которого учился! — *Г. Г.*), Рейнгбальд, Сигалом». Полюбуйтесь-ка: сам не может даже решить, что ему играть!

Да, советовался. Но если интересуешься другими мнениями, то обязательно не доверяешь себе? Хентова бросает слова как попало: на следующей же странице, не замечая того, она противоречит сама себе: «Многие считали, — повествует она, — что Гилельс рискует, выбирая произведения, которые прежде не

были ему близки и только в последние годы вошли в репертуар. „Не согласна с сонатой, — писала из Одессы Рейнгбальд. — Идет хорошо, но не так, что может всецело показать Гилельса“. Пианисту советовали ограничиться (!) Вариациями Паганини-Брамса, но он отверг этот вариант. Играть Брамса было спокойнее, а Шопена интереснее. Новая задача увлекала. Кроме того, конкурс давал возможность еще раз проверить правильность своего понимания шопеновской музыки».

Что же происходит?! Гилельс спрашивает совета, а поступает по-своему, даже ослушавшись Рейнгбальд — не то, что «многих».

Скажу больше: Гилельс не только советовался, что играть, но и играл тем музыкантам, которым доверял, к мнению которых прислушивался; он не считался с соображениями престижа или вероятными «интерпретациями»… Приехав в Москву, он играл К. Н. Игумнову и С. Е. Фейнбергу, посещал уроки А. Б. Гольденвейзера, играл гастролировавшему у нас Корто, а позже, обратившись к сонате Скрябина — не очень тогда «обжитому» для себя миру, — играл Софроницкому. По логике Хентовой, — вот они, доказательства гилельсовской неуверенности в себе. Но может быть, благодаря такому «эклектизму», Гилельс утерял собственную индивидуальность, свое лицо? Вынужден объяснить: в своей области Гилельса интересовало все. Он считал: знать необходимо по возможности больше, быть в курсе происходящего, черпать, при надобности, отовсюду… Но поступал только по-своему — и никак иначе.

Опять вспоминается Рахманинов. «Хорошо известно, — пишет А. Соловцов, — что Рахманинов советовался не раз по вопросам исполнения с другими пианистами — с Боровским, с Гофманом».

Тоже себе не доверял. Прибавлю сюда еще имена «помогавших» ему Владимира Горовица, Артура Рубинштейна, Иосифа Левина. Ценнейшее свидетельство оставила Розина Левина. «Когда он [Рахманинов] и его жена приглашали нас на обед, — вспоминает она, — Иосиф и я знали, чего ожидать. За едой Рахманинов болтал и шутил, не говоря ни слова о музыке. Затем, после обеда, он вел нас в гостиную. „Садитесь, — приказывал он, — я сыграю вам то, что собираюсь включить в следующую программу. Если это далеко от общепринятого понимания пьесы, я не буду ее играть. Но я ничего не изменю, я не изменю ни ноты для достижения общего согласия“. Иосиф всегда говорил ему в точности то, что думал, и Рахманинов соглашался, но никогда ничего не менял». Вот именно: никогда ничего.

Могу еще назвать некоторых неплохих пианистов, которые в силу своей «неуверенности», испытывая мучительные сомнения,

опускались до того, что выуживали хоть какие-нибудь сведения у знающих музыкантов. Вот Горовиц: «…Изучая Скарлатти, — говорится в книге Д. Дюбала „Вечера с Горовицем“, — он брал у клавесиниста Ральфа Киркпатрика телефонные (!) консультации, а, играя музыку Дебюсси, обсуждал ее с Джорджем Коплендом — большим знатоком творчества французского мастера».

Неприглядно выглядит, конечно.

И напоследок — Софроницкий. С ним вообще скандал. Из «Воспоминаний о Софроницком» узнаем: «Во время работы над „Музыкальными моментами“ Шуберта у него долго лежала пластинка с записью Гизекинга. „Я для себя оттуда много взял“, — говорил он».

Но этого ему было недостаточно.

Читаем там же: «Искусство крупнейшего представителя романтической школы пианизма (А. Корто. — *Г. Г.*) оказало на него значительное влияние. „Знаете, — как-то говорил он, — я много взял от него и в ‘Симфонических этюдах’, и в ‘Карнавале’, и в Шопене“».

До чего дошел, а?

Тем временем конкурс приближался; страна «болела» за своих и пребывала в ожидании. Имена представлявших нашу страну были утверждены на самом верху, вторым лицом в государстве — В. М. Молотовым; он почему-то собственноручно вычеркнул из представленного ему списка участников двоих из шести — Нину Емельянову и Арнольда Каплана.

Незадолго до отъезда в Брюссель Гилельс написал небольшую заметку, опубликованную в «Литературной газете», — очевидно, полагалось отчитаться о проделанной работе. В ней говорилось: «9 мая четыре советских пианиста — Флиер, Серебряков, Михновский и я — выезжаем в Брюссель для участия в Международном конкурсе пианистов имени Эжена Изаи. Вместе с нами едет член жюри профессор Фейнберг… Я начал готовиться к конкурсу уже в феврале.

В первом туре я буду играть Токкату Баха, сонаты Скарлатти и Шопена. Во втором туре — Этюд Ионгена, „Свадьбу Фигаро“ Листа-Бузони. Для финального, третьего тура готовлю b-moll’ный Концерт Чайковского и пьесы Брамса, Листа, Мендельсона, Балакирева и Ионгена. Почти все эти произведения мне знакомы, они входили в мой репертуар. Заново пришлось выучить лишь четыре вещи».

Бросается в глаза хорошо нам знакомая гилельсовская прямота. Ничего не стоило сказать — и насколько «выгоднее»! — что-нибудь вроде: конкурс на редкость тяжелый и ответственный, — видит Бог, это было бы истинной правдой. Так

нет же: никакого желания подстраховаться — перед таким-то испытанием с непредсказуемым исходом! И в программе, видите ли, многое старое, уже игранное — новых-то только четыре вещи, и готовиться начал давно — это за три-то месяца! — срок минимальный! Короче говоря, ничего сложного, не так все и страшно…

На самом же деле конкурс был почти непосилен по своим требованиям — еще более «нагружен», нежели прошедший годом раньше скрипичный конкурс. Помимо «заказанной» программы, каждый допущенный в финал участник должен был выучить по рукописи новое, никому не известное сочинение бельгийского композитора, ноты которого вручались всего за неделю до выступления. Это почти детективная история — о ней чуть погодя.

Итак, четверо наших — в Брюсселе; а там развертывалось, как бы сказали теперь, настоящее шоу: по случаю конкурса были организованы сменявшие друг друга концерты крупнейших солистов и дирижеров — все было обставлено с большой парадностью.

Но, конечно, претендентам на лауреатские звания не до того: надо заниматься и, по возможности, оградить себя от «посторонних» впечатлений; их было около ста человек, — огромная цифра! — приехавших из 25-х стран. Уровень участников — очень высок. Достаточно сказать, что среди них были такие пианисты, как Артуро Бенедетти Микеланджели и Никита Магалов (не прошедший даже на третий тур). В состав жюри входили пианисты — и не только, — чьи имена способны привести в трепет любого музыканта: Вальтер Гизекинг, Робер Казадезюс, Артур Рубинштейн, Игнац Фридман, Николай Орлов, Эмиль Зауэр, Леопольд Стоковский, Карло Цекки.

С первого же дня прослушивания — полный зал, шумевший, бурлящий в ожидании начала захватывающе интересного состязания. Здесь же — корреспонденты и музыкальные обозреватели, присланные газетами многих стран.

И первый, и второй туры Гилельс играл чрезвычайно удачно. Он сразу стал одним из фаворитов публики, пристрастно следящей за ним, ждавшей его появления, желавшей ему успеха…

Но борьба продолжалась. Гилельс был именно «одним из»; большой поддержкой пользовался также Яков Флиер — у него был «свой» слушатель. Высоко котировались, однако, не только эти двое — были и другие…

Здесь-то и начинается обещанный детективный сюжет.

После второго тура в конкурсных прослушиваниях наступило недельное затишье, что еще больше подогревало ажиотаж.

Наконец, настал момент, когда каждому прошедшему на третий тур — после отсева осталось всего двенадцать человек (из сотни!) — был вручен из рук в руки толстый пакет, содержащий рукопись того самого никому не известного, только что написанного сочинения, обязательного для исполнения на третьем туре. Им оказался «полномасштабный» Концерт для фортепиано с оркестром Жана Абсиля — в трех частях, на сорока страницах нотного текста, длительностью примерно в двадцать минут.

Концерт был написан, как выразился впоследствии А. Альшванг, «в архимодернистском духе», чем не мог не напугать именно наших участников: атональный язык, свойственный «загнивающему искусству», не допускался у нас, на подобную музыку было наложено табу — она не исполнялась, не была «на слуху» и оттого казалась бессмысленным набором звуков. Выучить такое — значило совершить подвиг: требовалась огромная работа интеллекта, памяти, слуха… В конце концов это «выучилось» бы, но ведь надо было успеть в срок — давалось-то всего восемь дней…

Все двенадцать человек были увезены из Брюсселя в загородный королевский замок. Каждому — отдельная комната; контакты запрещены (будто можно что-то подсказать друг другу), кроме встреч на прогулках. Настоящее заточение.

Гилельс — один на один с нотами и инструментом. Еду приносят слуги, не произносящие ни слова. На следующий же день он пишет Рейнгбальд: «Нахожусь изолированным от внешнего мира… Дали труднейший концерт из трех частей. Занимаюсь 6–7 часов в день. Через 5 дней начнется финал. Очень трудно…» (Замечу в скобках: Гилельс делится с Рейнгбальд, а не с Нейгаузом.)

Надо учитывать и то, что кроме концерта Абсиля на третьем туре игрались и другие сочинения — их надо было «держать в руках», на что уходило драгоценное время. Нервозность и напряжение изматывали…

Хентова, конечно, говорит об этом, но как-то между прочим: «…На третий день режим занятий пришлось изменить: заболели „подушечки“ пальцев, всегда очень чувствительные у Гилельса. Пианист стал много гулять в парке». Воспользуемся этой паузой и попробуем, пока пианист гуляет в парке, восстановить — хотя бы приблизительно — состояние Гилельса; может быть, удастся понять, чего все это ему стоило. Не забудем: плюс ко всему, за его спиной — страна, такой «привилегии» не было ни у кого из участников, кроме советских. Легко ли выходить на эстраду, когда повсюду за тобой маячит тень Сталина?!

Так вот, призовем на помощь косвенные данные: от самого Гилельса, по обыкновению, не поступало никаких сведений. «Очень трудно» — это максимум информации, которую можно от него получить… Потому даю слово Давиду Ойстраху, год назад находившемуся в таком же положении, хотя, повторю, пианистическое сражение было более жестким, нежели скрипичное. Сохранились письма Ойстраха к жене (о них уже упоминалось), где он, человек в своей области не робкого десятка, великий скрипач, мужественный и выносливый артист, по горячим следам повествует о своих «ощущениях». Прочтем некоторые фрагменты.

«Хоть бы скорей этот конкурс кончился… какая это трепка нервов…»

«…Начался второй тур… Я так нервничал, что чувствовал себя совершенно разбитым и больным… утром я так себя чувствовал, что думал отказаться от дальнейшего участия в конкурсе… У меня буквально ноги подкосились. В таком состоянии я поехал играть. По дороге меня так тошнило и останавливалось дыхание, что я решил приехать и отказаться играть. Кстати, я был уже не первым отказавшимся. Многие не выдерживают этого сумасшедшего напряжения… За кулисами я сидел с опущенными руками и не знал, что делать. Но… я вышел на эстраду и почувствовал, что все эти глупости прошли и что я буду играть в полную силу… После этого сверхчеловеческого напряжения я свалился и весь вечер пролежал трупом… Напряжение в кулуарах конкурса потрясающее. Об участниках нечего и говорить… Завтра вечером будет известно, кто именно в числе 9-ти человек вылетает. Новые слезы! Вообще крови здесь проливается невероятное количество… Мне сейчас необходима поддержка, чтобы вынести всю эту адову трепку».

«…Вечером будут оглашены результаты конкурса… встал сегодня опять с сомнениями, болью в сердце и тошнотой… Здесь пишут, что это „чудовищный“ конкурс. У меня так все нервы напряжены, что дрожат руки и трудно писать…»

И, наконец: «Когда нас, 12 участников финала, выстроили на эстраде, до отказа переполненный зал замер… Я чувствовал, что у меня ноги дрожат, судорожно сжимая руки, я ждал приговора… Когда Удрэ [секретарь конкурса] произнес мою фамилию и раздался такой гром оваций, равного которому я никогда не слышал, я чувствовал, что могу тут же упасть в обморок. У меня свело челюсти, и я не мог даже поклониться… Я почувствовал, что это — кульминационный момент моей жизни, который никогда не забудется… Теперь я обеспечен любыми ангажементами в любые страны… Горизонты открываются

необъятные. Благодаря этому успеху я принят в семью самых первых артистов мира. Нам сегодня звонили из Москвы и сказали, что в „Правде“ нам [пятерым советским лауреатам] посвящена передовая. Это колоссально… От фотографов и интервьюеров нет ни одной свободной минуты».

«Заключительные» треволнения еще предстоит испытать Гилельсу; изнутри почувствовав атмосферу конкурса, последуем за ним дальше.

Настал день, когда все двенадцать «узников» были возвращены в Брюссель — в Королевском оперном театре начался финал. Нетрудно представить, что творилось в зале и «вокруг» него. Гилельс играл так, как мог только он один; это был настоящий триумф. Но как распределятся места?

Ждал Брюссель, ждала Москва… 31 мая в частном письме Софроницкий не обошел животрепещущую тему: «Сегодня, — писал он, — будет известен результат брюссельского конкурса. Я думаю, первую премию получит Гилельс. Я буду очень рад».

Л. Маркелова вспоминает: «Последний день мая 1938 года был до краев наполнен волнениями. В Брюсселе истекали последние часы конкурсной „лихорадки“. Кто будет первым? В этот день я, будучи литсотрудником „Правды“, несколько раз вызывала наше посольство в Брюсселе, и Самуил Евгеньевич Фейнберг терпеливо выслушивал вопросы, мягко давая понять, что последнего слова сказать еще не может. Наконец, поздно вечером я услышала: „Первая премия — Гилельс, третья — Флиер…“»

Итак, имена лауреатов произнесены.

Первая премия — единогласно присужденная — Эмиль Гилельс. Удивительно, но зал устоял, не рухнул от рукоплесканий. Вторая премия — Мэри Джонстон (более известная впоследствии как Мура Лимпани), третья — Яков Флиер; на седьмом месте — Артуро Бенедетти Микеланджели.

Эпитеты в самых превосходных степенях становятся обыденными по отношению к победителю. Эмиль Зауэр заявил, что не слышал такого дарования за последние полвека, иными словами — со времен Николая Рубинштейна и Франца Листа. И это говорит их любимый ученик. Такими словами не бросаются…

Сама королева Бельгии Елизавета сфотографировала Гилельса; снимок получился чрезвычайно удачным. Во всех отношениях это историческая реликвия.

Обратимся теперь к описаниям Хентовой: «Гилельс сразу стал европейской знаменитостью. Последовали многочисленные приглашения на концерты в европейские столицы. Посольство осаждали репортеры. Газеты помещали снимки Гилельса и

интервью с ним.

А Гилельс рвался домой. Он не привык еще к длительным путешествиям… он считал себя недостаточно подготовленным к большому концертному турне». (Замечу только, что рассказ ведется со ссылкой на самого Гилельса: это *он* считал себя недостаточно подготовленным…)

Однако недавно всплыли прелюбопытные подробности, и выяснилось, что все было не совсем так…

В начале 90-х годов была опубликована беседа с Мурой Лимпани. Ее интервьюер говорит: «…Вас уже знали как обладательницу второй премии брюссельского конкурса им. Изаи 1938 года (позже этот конкурс получил имя королевы Елизаветы). Советскому артисту Эмилю Гилельсу, получившему первую премию, не позволили (!) выехать на полагавшиеся ему гастроли по Европе, и концерты достались (!) вам. Карьера была, что называется, сделана». На что Мура Лимпани отвечает: «Да, у меня было много возможностей выступать, меня часто приглашали на концерты и записи».

Как вам нравится?! Мура Лимпани, благодаря счастливому для нее стечению обстоятельств, «присваивает» — ей ничего не оставалось делать — лавры победителя и пользуется всеми вытекающими отсюда «привилегиями».

А Гилельс?.. Нет, он не «уступил» место — его, оказывается, не пустили… Так государство начинает проявлять свою «вездесущесть»: даже артист становится его собственностью. Дав несколько концертов в городах Бельгии и в Париже, Гилельс вместе с Флиером, Серебряковым и Михновским возвращается на родину.

«Ответ государственной власти, — пишет Гаккель, — выглядел едва ли не преувеличенным: торжественная встреча на границе, награждение орденом, фактическое присвоение статуса „национального героя“ — но, в сущности, это была адекватная благодарственная реакция на „прорыв в мир“; Гилельс восхитил и растрогал Европу как раз тогда, когда видимое зрелище Советского Союза внушало Западу тревогу и страх».

Скажу несколько подробнее.

Да, на границе Гилельса встречали восторженно. Но главное «мероприятие» организовали, конечно, в Москве. Кинохроника была начеку; есть съемки: толпы встречающих, цветы, можно подумать, что приветствуют челюскинцев. В открытой машине, впереди, рядом с шофером сидит Нейгауз — по непонятной причине мрачный и насупленный. За ним, на заднем сиденье — Гилельс с матерью и сестрой, с несколько принужденной улыбкой изредка помахивающий рукой.

Праздник удался. И надо признать: какими бы соображениями не руководствовалось государство, устраивая такое «зрелище», все же «польза» — так сказать, рикошетом — была: «широкие массы трудящихся» — те, что слушали радио и читали газеты, — неожиданно обнаружили, что героем страны может быть не только человек, выплавляющий чугун или увеличивающий надои, но и играющий на рояле, имеющий дело с музыкой — выходит и это существует, да, значит, нужно и важно, коль такой человек может представлять государство.

В этом нет ничего плохого. Между прочим, Америка — страна далекая от тоталитаризма — проявила себя схожим образом: она пышно встречала победившего Вана Клиберна — люди на улицах, прием у президента и т. п.

Но идем дальше.

Газеты — что не очень-то свойственно тем «культурным» временам — печатают о Гилельсе пространные корреспонденции, помещают его портреты, — он становится одним из самых известных людей огромной страны.

Кстати, о портретах Гилельса того времени. Их много. Преобладают снимки парадно-официальные, соответствующие «статусу», — с орденом в петлице и пр.; на них Гилельс выглядит — что несколько неожиданно — чрезвычайно сосредоточенным, ушедшим в себя; взгляд его обращен как бы внутрь, он занят своими мыслями и не «общается» с объективом. Исключения — редки, на то они и исключения. Фотографии достоверно «воспроизводят» склад его натуры, манеру в любых обстоятельствах оставаться самим собой. Бросается в глаза соединение мягко-округлых черт его широкоскулого лица с выражением непреклонной воли и решительности.

В тех случаях, когда он снят не один, только подчеркивается его «отдельность». Никакого «диалога» с собеседником — взгляд куда-то сквозь или мимо него. Вот момент встречи вернувшегося из Брюсселя Гилельса — прямо у вагона — с Нейгаузом. Нейгауз что-то оживленно говорит ему, а он, держа большой букет цветов, отрешенно смотрит в пространство; характерная ситуация.

Часто на снимках Гилельс выглядит так, словно ему жаль терять время на такую безделицу и он продолжает что-то обдумывать.

Вот четверо наших участников конкурса — в Брюсселе, вместе с С. Е. Фейнбергом. Все осознают ответственность момента: смотрят, улыбаясь, в аппарат; Гилельс стоит боком и будто не подозревает, что его снимают.

На групповых снимках с большим количеством «действующих лиц» он, как правило, почти незаметен — где-то сбоку или сзади,

в самом «невыигрышном» месте. Вот группа лауреатов Брюссельского конкурса — есть несколько таких фотографий — вместе с королевой Елизаветой. Импозантно скрестив руки на груди, впереди — с большим отрывом от всех остальных — Артуро Бенедетти Микеланджели (седьмая премия). Выделяется эффектно «представленный» Яков Флиер (третья премия). А где же победитель? По первому впечатлению его просто нет. Но, приглядевшись, можно обнаружить: он стоит за спинами, позади всех и неловко выглядывает краем глаза у кого-то из-за плеча.

Но вернусь к рассказу о встрече Гилельса в Москве и «продолжу» сказанное Гаккелем.

Необходимо остановиться здесь на обстоятельстве исключительной важности — орден и фактическое присвоение статуса «национального героя» требовали, так сказать, выводов — и они были сделаны. После Брюсселя — и учитывая, плюс к тому, еще Москву и Вену — для верхов стало очевидным: вот кто будет олицетворять собой небывалый расцвет нашей культуры, вот кто покажет — страна растит таланты, которые покорят весь мир. Таковы были законы того времени: наука, спорт, музыка — все приобретало государственный статус. Недаром товарищ Сталин — на своем уровне понимания искусства, — напутствуя уезжавших на конкурс музыкантов, потребовал обязательно первого места!

Говоря о 30-х годах, прибегну к помощи выдающегося ученого Ефима Эткинда. Этот период нашей истории получает в его «Барселонской прозе» емкую характеристику: положение искусства в сталинском государстве Эткинд рассматривает словно в увеличительное стекло.

Отмечая всевозможные запреты, ограничения, преследования, он в то же время обращает внимание на необычайный расцвет в СССР некоторых видов деятельности — переводческой культуры, литературоведения, в частности пушкинистики, детской поэзии, шахматной игры.

Цитирую большой фрагмент, имеющий к нашей теме непосредственное отношение: «По-видимому, в культуре дело обстоит так: заткнешь в одном месте — мысль, талант, слово вырвутся в другом… Интеллектуальная энергия устремлялась в такие области, где она могла найти наиболее полное применение. Одной из важнейших таких областей было различного рода исполнительство. Оригинальное творчество подвергалось неусыпному контролю; стоило композитору проявить самостоятельность в поисках новых путей, как его одергивали в „Правде“: „Сумбур вместо музыки“! Скрипачей, пианистов, певцов никто не трогал; напротив, начальство ценило первые места,

завоеванные на международных конкурсах. Победителям конкурсов давали ордена и квартиры. Гилельс, Ойстрах, Гольдштейн поощрялись партией, несмотря на их „неблагозвучные“ фамилии: они поддерживали миф о советском социализме как земле обетованной для культуры. И шахматисты, и скрипачи, занимая первые места, эффективно способствовали пропаганде советского приоритета: „И даже в области балета мы впереди планеты всей!“ Этому же служил спорт: победители прославлялись как образцовые советские люди — герои режима. На их поощрение денег не жалели. Однако, расцвет исполнительства, как и расцвет шахмат и перевода, был следствием не только денежных поощрений, но и возможности проявить силу своего духа».

И далее: «Было ли нечто подобное в гитлеровской Германии? Нет. Во-первых, германский тоталитаризм существовал недолго, всего двенадцать лет, да и эти годы были заняты почти непрерывными изнурительными войнами, но если бы и не было войн, двенадцать лет для такого процесса, о котором я тут повествую, мало: к 1929 году у нас он едва начинался, а ведь именно тогда исполнилось двенадцать лет советского режима. Во-вторых, с нацистским режимом интеллигенция сосуществовать не могла даже внешне, даже „обманным“ образом: идеология нацизма с самого начала была откровенно людоедской; она открыто призывала к уничтожению расово неугодных ей групп — евреев, цыган, славян; она отвергала всякие признаки демократии; она воспевала германо-имперские порядки; никакие достижения мировой культуры ее не привлекали, — тут престижные соображения не действовали. В Советском Союзе было иначе: фасад казался приемлемым, проповедовался гуманизм, интернационализм, уважение к цивилизациям малых народов, к литературам всех языков. Позади фасада были застенки. Этого не знали, а те, кто знал, нередко делали вид, что принимают фразеологию пропаганды на веру; кое-кто искренне считал, что пропаганда может каким-то чудом обернуться действительностью».

Уместно будет прибавить сюда и написанное Л. Гаккелем, — он будто подхватывает затронутую тему, говоря именно о Гилельсе: «…Нужно отметить необычность артистической ситуации в его случае. Думается, что никогда ранее выдающийся исполнительский талант не вовлекался в официальную культурную жизнь тоталитарного государства; да подобного государства ранее и не существовало, государства, сумевшего воспроизвести „свое“ поколение людей, „свое“ поколение художников! Вынуждены с горечью отметить это явление новизны

в мировой художественной истории; тоталитарная Германия покушалась на институты музыкально-исполнительского искусства с позиции „расовой теории“, но артист-исполнитель не занимал столь высокого положения в государственной идеологической пирамиде, как это было у нас, — Гизекинг и Кемпф не имели ролевой функции „героев“! И при этом выдающийся советский исполнитель неизбежно становился субъектом культурной апологетики, ибо исполнительство по природе своей утвердительно, оно не может жить инакомыслием, критикой, протестом; ими может жить — и то лишь частично — композиторское творчество…

Но, вместе с тем, как же не подумать и не сказать, что если в тоталитарной стране люди надеялись, любили, радовались, то они искали и находили свет в пределах даже и такого государства; а если они страдали, то искали утешения в привычных жизненных пределах. И слава Богу, был Гилельс у советской публики — Гилельс, игравший Бетховена, Шопена, Брамса, Чайковского во всеоружии своих дара и мастерства. В художественной истории XX века нова ситуация артиста-утешителя, артиста, поддерживающего самое ощущение жизни у своей публики. Но такими артистами были все мастера нашего послереволюционного исполнительства. В огромной мере им был — и особенно в 30-е годы — Эмиль Гилельс».

Из имени Гилельса государство создало свою выставочную витрину; более того, Гилельс стал едва ли не символом — или одним из символов — процветания страны. Это процветание с большим размахом, не жалея красок, рисовала тогдашняя пропаганда. Справедливости ради надо сказать, что расчет был безошибочным: Гилельс сверх меры оправдал возложенные на него надежды. Не он выбрал себе эту роль — она была за ним «закреплена», ему навязана. Его же обязанность — играть, играть там, куда посылала его страна, — сам он, понятно, не мог ехать куда хотел и где хотели его слышать. Он выходил на эстраду и гениально играл — так уж он был задуман Богом; ставить на него было беспроигрышно.

Не забыть послевоенные триумфы Гилельса — вести о них прорывались сквозь почти непроницаемую информационную завесу тех лет. Во многих странах он был первым, как тогда выражались, посланцем победившей державы. Трудно себе представить груз ответственности, легший на его плечи. Но он все выдерживал, даже и эти «дополнительные нагрузки». Если же на минуту допустить — давайте задумаемся над этим, — что не справился, подвел, — что было бы?! Сколько же сил, каких затрат сверх «прямых обязанностей», требовавших нечеловеческого

напряжения, стоила ему такая «жизнь в искусстве»! Нередко приходилось играть в труднейших условиях, противопоказанных концертирующему артисту; публика ничего не должна была замечать — и не замечала. Нередко — перед настороженной или просто враждебно настроенной аудиторией, но и ее силой своего дара он обращал в свою веру.

Власти потирали руки: вот каков *наш* пианист, вот кого *мы* вырастили, наш — лучший! Для того и готовила его страна, заботилась о нем, пестовала, учила. Гилельс стал, можно сказать, государственным человеком. Музыканты относились к этому без энтузиазма; в конце концов, к искусству это не имело отношения. Не так ли?!

Мировое признание Гилельса — особенно с середины 50-х годов — стало непреложным фактом. Но Музыканты, как правило, сохраняли невозмутимость. Мировое признание? Оно было для них скорее продолжением его «государственности», неким подобием политической деятельности. В самом деле, не музыкантскими же качествами он его заработал! Ведь музыка (которой служили они) — это одно, успех — совсем другое. Кто-нибудь не согласен? То-то и оно.

Относительно артистического успеха хочется сказать немного подробнее.

Естественным образом пришла к Гилельсу всемирная слава: он был наделен колоссальной волей и честолюбием. А ведь у нас, в добрые старые времена, стремление к успеху считалось чем-то порочным и недостойным настоящего художника. Недаром Генрих Нейгауз писал в своей книге: «Девиз молодого Горовица: успех прежде всего!

Девиз Рихтера: прежде всего искусство! Второй девиз включает идею служения народу, первый предполагает идею угождения публике».

Звучит красиво. Но разве одно исключает другое, разве или успех — или искусство? И разве артист, выходя на сцену (сколько же это стоит здоровья, нервов, да что говорить — всей жизни!), не ждет признания своего труда, разве это не входит в его профессию? Ведь исполнитель по самой природе своей деятельности — не писатель, художник или даже композитор; это их имена, их создания могут оставаться в безвестности и «возникнуть» многие годы спустя. Для артиста подобное положение невозможно, чтобы не сказать — исключено: ему нужен, необходим успех, иначе на его концертах зал будет попросту пуст. В принципе непризнанного исполнителя быть не может.

Другой вопрос, что именно пользуется успехом и что — нет;

поймет ли публика то, что ей «предлагается». Но сейчас речь не об этом. Артист стремится к успеху, и ничего постыдного в этом нет. Сергей Рахманинов, чей облик вряд ли ассоциируется с искателем дешевых оваций, в одном из писем отказывает в просьбе исполнить собственное сочинение и мотивирует это следующим образом: «…Играть с оркестром мой Четвертый концерт, который, если и имел успех, то довольно сомнительный, было бы опасно и невыгодно для меня». Спрашивается, а где же бескорыстное служение искусству? (Успех — частая тема писем Рахманинова. Так, об одном из своих выступлений он сообщает: «Успех средний. В Париже мало хлопают. Каждый раз на это наталкиваюсь и, по правде сказать, каждый раз удивляюсь. Все кажется, что должны бы хлопать более восторженно».

Что же касается противопоставления «Горовиц — Рихтер», то Нейгауз здесь едва ли справедлив. Иные соображения высказывает П. П. Коган. Быть может, он — в 1964 году — прямо отвечает Нейгаузу, чья книга вышла в 1958-м. Коган пишет, что музыканты часто придают успеху «смысл какой-то сделки исполнителя со своей совестью или уступки не слишком большим запросам публики. По отношению к Горовицу подобные утверждения кажутся по меньшей мере нелепыми. Успех артиста не мог быть его руководящей мыслью, он не мог быть также ни его целью, ни средством, ни оправданием. Успех Горовица — это неизбежный итог каждого его концерта, его результат, который неотделим от его таланта, как неотделим запах розы от цветка».

Правды ради, нужно заметить: Нейгауз не всегда был столь категоричен — по другому поводу и в другом месте он пишет: «… Везде, где я играл в больших или малых городах и где меня узнавали (выделено Г. Нейгаузом. — *Г. Г.*) по-настоящему, иногда не сразу, я имел всегда „полные сборы“».

Для артиста все происходит «здесь и сейчас». История исполнительства — вплоть до новейшего времени — как затонувшая Атлантида: от нее остались лишь легенды и воспоминания… То, к чему мы так быстро привыкли, сделалось возможным благодаря техническим достижениям XX века: искусство исполнителя приобрело «осязаемую» форму, будучи запечатленным в аудио- и видеозаписях. Мы не знаем, как играли Лист и Антон Рубинштейн, но мы слышим «живыми» Рахманинова и Гилельса. Между тем в судьбе артиста, несмотря на дарованную его искусству жизнь, ничего принципиально не изменилось — успех необходим, именно он и является высшим «званием» артиста…

Надеюсь, что встречающиеся в книге «однообразные» свидетельства признания Гилельса не набьют оскомину читателю

и не наскучат ему.

Отмечу один достаточно деликатный момент.

Особое положение Гилельса — явившееся следствием известных нам причин — не могло служить стимулом для нежной любви к нему и братского расположения его коллег. Он, единственный — случайные исключения не в счет — разъезжает по белу свету, в то время как они накрепко заперты в пределах наших границ. Справедливо?! У него привилегии, которых у них нет. Ко всем его «недостаткам» прибавился еще и этот. Музыканты чувствовали себя обделенными и обойденными, — будто он был в этом виноват; кстати, он приносил славу своей стране и в этом отношении сделал для нее больше, чем кто-нибудь другой. Но кого это волнует: важно, что их обошли; такие вещи не прощаются.

Оставим эту тему. Забежав немного вперед, возвращаюсь к послебрюссельскому времени.

Концерты лауреата и немного о поэзии

Он играет много, очень много — его, что называется, рвут на части; кто только не слышит его в эти годы…

Как повелось с первых гилельсовских шагов, каждый объявленный им концерт вносил элемент некоего беспокойства, связанного с ожиданием предстоящего события.

Георгий Капралов, известный кинодеятель, вспоминает: «После триумфа в Брюсселе в 1938 году его имя у всех на устах, попасть на его концерты было практически невозможно. Мы долго ждали и дождались: в 1940 году Гилельс приехал в Ленинград.

Идти за билетами выпало мне. Я в пять утра был у кассы, где уже стояли человек двести. Когда же кассы открылись, сосчитать в очереди людей не представлялось возможным. Потрясение, откровение — трудно выразить словами то, что мы пережили во время концерта и после него. Я написал стихи и послал их Эмилю Гилельсу с просьбой разрешить напечатать их с посвящением музыканту в знак уважения к восхищения. Тогда же, в 1940 году, они были опубликованы в „Огоньке“ по рекомендации С. Маршака…»

Перед вами — фрагменты этого большого стихотворения.

Посвящается Эмилю Гилельсу

Он, фалды раскинув, садится и ждет,
Пока опоздавших терзает простуда.
Но кашель и говор стихают. И вот
Молчанье взрывают аккорды прелюда.

И крови биенье, и чувства твои
Звучат, словно звуки вливаются в вены.
Сегодня ты прав не имеешь: живи,
Послушный тому, кто диктует со сцены.
[* * *]
Мы отдали другу всю нежность свою.
Я музыкой этой сижу покоренный.
Я слушаю дважды и дважды ловлю
Роялем и сердцем мотив повторенный.

С волнением открыв свежий номер журнала и увидев собственные строки, автор пришел в изумление: последнее четверостишие было не его — он не писал ничего подобного.

Когда же Капралов поинтересовался в редакции, что, собственно, произошло и как это понимать, — ему ответили: «Мы же спасли ваши стихи!»

Дело было вот в чем. Подлинный текст стихотворения имел такое заключение:

Я слушаю дважды и дважды ловлю
Мотив, повторенный роялем и сердцем.
Сегодня не будет никто иноверцем:
Мы сдали без боя свободу свою.

Призадумаемся. Ведь наша демократия была, как известно, в тысячу раз демократичнее любой буржуазной демократии, — так мог ли советский человек быть «иноверцем»?! Действительно, в 1940 году такое могло привидеться лишь не вполне здоровому индивиду. Плюс к тому советский человек еще отдавал — подумайте только! — свою свободу (а более свободной свободы не было нигде в мире!) — и кому? — пианисту! Причем, этот пианист диктует со сцены — прозевали! — как ты должен жить, а таким правом пользовались совсем другие «инстанции»…

Короче говоря, автор явно хватил через край. Необходимо было искать выход. Нашли. И вправду: стихотворение было спасено.

Несколько слов еще об одном — более позднем — стихотворении чешского поэта Франтишека Бранислова. Перевел его — по просьбе ученика и друга Гилельса В. Блока — Давид Самойлов, отнесшийся к нему более чем сдержанно; в письме к Блоку он писал: «Стихи, как у всех модернистов, маловразумительные. Перевел их по своему разумению. Кажется мне, что самое важное в них то, что они посвящены Гилельсу. Остальное бог простит».

Но, как нередко случается, стихотворение, переведенное «по своему разумению», становится фактом той литературы, того языка, на который оно переведено, если, конечно, с ним имел дело настоящий поэт. Нечего и говорить: так и случилось с прекрасным переводом Давида Самойлова.

Вот два последних четверостишья.

Слетают листья — не собрать их.
Свет осени горит повсюду.
Мне жизни музыку сыграйте.
Не позабуду. Позабуду?

Ах, мастер, задержите бури

Под пальцами, где страсть и нега.
Светает на клавиатуре
Для облака, росы и снега.

Поэты «следили» за Гилельсом — или посвящали ему стихи, как Татьяна Щепкина-Куперник («В честь Эмиля Гилельса»), или упоминали его в стихах, как, скажем, Лев Озеров.

Великолепные строки принадлежат Андрею Вознесенскому. Поставив рядом два имени — Шостаковича и Гилельса, чутьем подлинного поэта он уловил их родственность — обжигающую экспрессию высказывания.

Есть лирика великая —
кириллица!
Как крик у Шостаковича — «Три лилии!» —
Белеет «Ш» в клавиатуре Гилельса…

Автор одного из последних стихотворений, ему посвященных, — японский поэт Масахисо Кои; названо оно просто: «Гений Гилельса».

Но продолжаю.

На осень 1939 года планировалась поездка Гилельса — в составе большой группы музыкантов — в США. Гастроли подготавливались как ответственнейшее начинание, имеющее международное значение. Газеты сообщили: «…На 14–16 сентября намечается отъезд в Америку советских исполнителей, лауреатов всесоюзных и международных конкурсов Э. Гилельса, Я. Флиера, Д. Ойстраха, Л. Оборина, Л. Гилельс (правильнее было бы не „Л“ — Лиза, а „Е“ — Елизавета. — *Г. Г.*), М. Козолуповой, Д. Шафрана. Исполнители будут давать самостоятельные концерты. Кроме того, намечены их выступления группами по два–три человека. Предполагается, советские музыканты будут выступать в сопровождении симфонического оркестра под управлением виднейших дирижеров США… Гастрольная поездка продлится около двух месяцев…» Заметка называлась: «Советские музыканты едут в Америку».

Но все сорвалось: над Европой сгущались тучи Второй мировой войны.

Сороковые роковые
Обращение к современной музыке

Настало утро 22 июня 1941 года — катастрофа для многомиллионной страны. Жизнь переходит на военные рельсы. Тому, кто помнит те дни, — не дано их забыть.

Первое побуждение Гилельса — пойти на фронт. И он, как и несметные тысячи людей, записывается добровольцем в народное ополчение. Лидия Фихтенгольц свидетельствует: «Они с моим братом ушли в ополчение в самые первые дни войны. От консерватории многие ушли. Тогда у всех был очень сильный патриотический настрой, и у них, конечно, тоже. Иначе они просто не могли поступить… Им сшили какие-то полотняные котомочки, и помню, как они, с этими котомочками через плечо, шли, удаляясь по улице, а мы с балкона смотрели, как они уходят вдвоем… Куда они попали, я не помню, но через две недели они вернулись. Это было, конечно, счастье! Кто-то распорядился, чтобы их вернули, что здесь они нужны больше». Да, государство проявило волю и решимость не рисковать своим «золотым фондом», вопреки всему сохранить его.

Сталин сказал о Гилельсе: «Вот настоящий герой». Если можно так выразиться, с подачи вождя он вступает в партию; он был вместе со своим народом в час страшных испытаний.

Он продолжает делать то, что делал всегда, — играет там, где его ждут и хотят слышать; его деятельность наполняется новым смыслом; выступления проходят в госпиталях и воинских подразделениях; он выезжает на передовые позиции. Иван Семенович Козловский вспоминал, как рояль Гилельса стоял на двух грузовиках. Весь мир обошли кадры кинохроники, где его слушают — с какой «отдачей»! — летчики на прифронтовом аэродроме и самолеты жужжат над головой.

Однажды на фронте Гилельсу торжественно вручили высокую немецкую награду — металлический матового темного тона крест, снятый с убитого полковника.

Пианист — символ мирной жизни, того времени, когда люди ходили «на Гилельса». Видя и слыша его теперь, они убеждались, что та жизнь не отошла в прошлое, она как бы продолжается и, несмотря на неимоверные трудности, станет прежней, мирной, — в это верили! Но когда — никто не мог знать.

Гилельс стал часто получать письма от слушателей, от солдат с линии фронта со словами благодарности за доставленные минуты радости, за то, что его искусство вселяло в них веру и

поддерживало их. Он исколесил всю страну. «Иногда, — пишет Хентова, — пропуская воинские эшелоны, сутками сидел на станциях без сна, полуголодный».

Сейчас я подумал о том, в каких условиях в это же самое время концертировали, скажем, Рахманинов или Горовиц. Боже упаси меня задним числом упрекать государство, которое вело кровопролитнейшую войну, в том, что оно не обеспечило Гилельсу надлежащего комфорта. Какая нелепость! Хочу сказать совсем другое: Гилельс прошел вместе со своей страной весь ее тяжкий путь — имею в виду не только военные годы. И он, конечно, разделял многие заблуждения своего времени; вряд ли могло быть иначе. Но сейчас не об этом.

В труднейших условиях Гилельс неутомим.

Вот рассказ С. Гешелина: «…Зима 1943 года… Мы с матерью в эвакуации в Душанбе… Мы бедствуем. 27-летний Гилельс, тогда уже пианист с мировым именем, приезжает на гастроли в Таджикистан.

Разыскав нас, он появляется перед самым концертом с двумя контрамарками, изюмом, урюком, рисом и большим куском конины — лакомством неслыханным даже для тех, кто вынужденно преодолевал неприязнь к непривычно пресному и тощему мясу».

И дальше: «Из всей программы концерта в памяти осталось (Гешелин учился в шестом классе. — *Г. Г.*) одно сочинение — Прелюдия g-moll Рахманинова. Гилельс показался мне тогда полубогом… Отзвучали последние аккорды, и зал взорвался аплодисментами. Я не понимал тогда, что это был не просто успех блестящего исполнителя. Это был триумф художника, который своим искусством поведал о преодолении зла, о торжестве правды, о жертвах, без которых Победы не бывает… он сумел сказать все. И все его поняли».

В этом же 1943 году Гилельс летит — одним из первых — в блокадный Ленинград; это было небезопасно, но он считал своим долгом играть для людей, переносивших, казалось бы, непереносимое. Большой зал филармонии был переполнен. Рассказывают, что, когда Гилельс играл, слушатели не замечали артиллерийской канонады.

Нет необходимости перечислять все города и веси, где играл Гилельс за четыре военных года.

Но его слышали не только те, кто имел возможность быть на его концертах: благодаря радио его искусство вошло в жизнь миллионов людей; можно было даже не знать, кто играет, но звучал его Бетховен, его Чайковский. Это было у всех «на слуху».

Свидетельствует Константин Аджемов: «…В памяти моей…

неповторимые мгновенья встреч с Эмилем Григорьевичем Гилельсом. Было это в суровые годы Великой Отечественной войны, когда молодой, но уже знаменитый пианист принимал участие в музыкальных программах радио. Мне, как редактору таких передач, не раз доводилось быть свидетелем выступлений Гилельса перед микрофоном. Концерты передавались непосредственно из студий Дома радиовещания, в то время почти не отапливавшихся, причем нередко эти концерты организовывались в ранние утренние часы. Масштабность, монументальность игры Гилельса удивительно соответствовали духу времени. Запомнились в его интерпретации 32 вариации Бетховена, Первая баллада Шопена, этюды Листа, транскрипции Рахманинова, „Арабески“ Шумана, ряд пьес Прокофьева… За выступлением пианиста следовали обычно политические материалы, „Сводки Советского информбюро“, „Письма на фронт“, литературные программы. В иных передачах Эмиль Григорьевич встречался в студии с блестящим созвездием мастеров, среди которых были В. Барсова, И. Козловский, Н. Обухова и А. Пирогов, С. Лемешев и М. Рейзен, Д. Ойстрах, Л. Оборин и С. Кнушевицкий, Квартет имени Бородина, многие корифеи Малого, Художественного театров. Чаще всего такие концерты мастеров искусств проводились непосредственно вслед за салютом в честь очередных побед Советской Армии. Исполнительские шедевры Гилельса украшали эти программы.

В кругу своих коллег Эмиль Григорьевич выделялся удивительной самодисциплиной. Собранный, неразговорчивый, он, прежде чем сесть к роялю, внутренне подготавливался к исполнению, а затем играл с необычайным вдохновением. Имя Гилельса появилось и в программах симфонических передач, где звучали Первые концерты Чайковского и Листа, Второй концерт Сен-Санса. Помню однажды — это было 1 мая 1943 года — Гилельс незабываемо сыграл в ансамбле с Малым симфоническим оркестром радио Andante spianato и Большой полонез Шопена».

В эти годы Гилельс испытывает естественную потребность играть больше русской музыки и музыки, только что созданной. Он много учит для себя нового, не игранного ранее, учит быстро и выносит сделанное на эстраду. Среди сочинений русской классической музыки — 6 пьес ор. 19 Чайковского, Прелюдии и «Этюды-картины» Рахманинова, Вторая соната Глазунова. Обращается Гилельс и к «Петрушке» Стравинского, ставшей не только одной из вершин его безбрежного репертуара, но и золотой страницей пианистического искусства вообще.

В те годы отношение в нашей стране к Стравинскому было, мягко сказать, не слишком приветливым. Проявив волю и

смелость, Гилельс не посчитался с «установками».

Михаил Ботвинник, чемпион мира по шахматам, вспоминал:

«1944 год, война. Радиоприемников у населения нет, в каждой квартире — репродуктор. Он почти всегда включен, ждем известий с фронта, остальные передачи идут, но их не замечаем.

Смотрим с женой друг на друга с удивлением: кто это исполняет „Петрушку“ Стравинского? Такое впечатление, что на двух роялях! Но диктор объявил: исполнял Эмиль Гилельс…» И дальше: «Когда я думаю о Гилельсе, всегда сравниваю его с Капабланкой. У Капабланки не было отдельных ходов — они всегда были крепко сцеплены и создавали шахматную картину. У Гилельса не было отдельных нот, он создавал картину музыкальную». (Ботвинник и Гилельс не встречались лично, но, конечно, знали друг о друге. «В 1958 году, — рассказывает Ботвинник, — когда я отвоевал звание чемпиона мира в матче со Смысловым, Эмиль Григорьевич прислал теплую телеграмму. Никогда не забуду этого знака внимания со стороны великого музыканта».)

То, что сделал Гилельс для советской — скажу так: для современной музыки — поистине бесценно. Все не упомянешь, но основные вехи — не обойдешь.

Начну с Мечислава Вайнберга — композитора большого значения, обязанного Гилельсу своим «возникновением».

В тяжелом 1942 году Гилельс познакомился в Ташкенте с композитором, сочинения которого никто не хотел исполнять. Вайнберг жил в изоляции и нужде. Он показал Гилельсу свою Вторую фортепианную сонату, музыка которой своей значительностью и самобытностью произвела на Гилельса сильное впечатление. Он решил выучить ее, хотя такой поступок не мог принести никаких выгод: играть совершенно незнакомую музыку никому не ведомого автора было неблагодарным делом. Но Гилельс был уверен в том, что настоящая музыка должна быть услышана — и настойчиво «приучал» к ней слушателей. Это не могло не иметь резонанса — и Вайнберга постепенно начинают играть, причем такие исполнители, как Д. Ойстрах, М. Гринберг, Д. Шафран, Л. Коган. Вайнберг становится, как теперь говорят, востребованным. Сам Гилельс не ограничивается Второй сонатой: в последний год войны он, совместно с Квартетом Большого театра, впервые исполнил фортепианный Квинтет Вайнберга.

Через много лет, в 1956 году в Большом зале консерватории Гилельс впервые играет посвященную ему Четвертую сонату Вайнберга, которой суждено было стать, пожалуй, самой известной из всех сонат, созданных композитором. Работая над фортепианными произведениями, Вайнберг советовался с

Гилельсом, прислушивался к его замечаниям.

Так же поступал и Дмитрий Кабалевский, несмотря на то, что сам был прекрасным пианистом. В 1945 году он закончил Вторую фортепианную сонату, которую Гилельс выучил за короткий срок.

Впоследствии Кабалевский писал: «…К числу наиболее счастливых моментов своей собственной музыкальной жизни я должен отнести великолепное исполнение Гилельсом моей Второй сонаты. С чувством благодарности за его талант и мастерство, за постоянную готовность помочь еще в процессе сочинения своим чутким умным советом посвятил я ему эту сонату». Исполнение Гилельсом Второй сонаты Кабалевского, как и Четвертой Вайнберга, было записано на пластинки, что сыграло в жизни этих сочинений определяющую роль.

В связи с музыкой Кабалевского затрону и послевоенные годы. Кабалевский и Гилельс подружились, были на «ты».

В 1946 году — следующем году после создания Второй сонаты — Кабалевский сообщал Гилельсу в письме: «Завтра уже месяц, как я сижу в нашем благословенном Ивановском совхозе. Провел я это время не без некоторой пользы. В три недели написал Третью фп-сонату. По требованию публики демонстрировал ее здесь множество раз и уже заболтал, не успев начать учить. Она трехчастна — все части в мажоре (F — B — F), короче (15 мин.) и легче, чем вторая. Как говорится — почту за удовольствие показать ее тебе в Москве и посоветоваться насчет исполнителя — сам понимаешь, что на тебя я покушаться не собираюсь».

Трудно отделаться от впечатления, что Кабалевский немного лукавит. Но как бы там ни было, Гилельс по каким-то причинам Третью сонату не стал играть. Здесь будет уместно обратиться к словам Вайнберга: «Я знакомил Эмиля Гилельса с 5-й и 6-й моими сонатами, — вспоминает он. — К моему огорчению, они не были им исполнены. Вероятно — не понравились».

Как знать, может быть, это же приключилось и с Третьей сонатой Кабалевского… Позже ее выучил Горовиц.

На этом, однако, сотрудничество Кабалевского и Гилельса не прервалось. Отмечу два крупных сочинения для фортепиано с оркестром, исполненные Гилельсом: это Третий концерт и еще одно не совсем обычное создание. В письме Кабалевский информировал Розину Левину: «…Я надеюсь, что скоро смогу прислать Вам свою новую работу, которая, быть может, Вас несколько удивит: я недавно сделал транскрипцию для фортепиано с оркестром фа-минорной четырехручной Фантазии Шуберта. Получился настоящий фортепианный концерт. Эмиль Гилельс уже выучил его и сейчас же после возвращения из США

будет его играть. Мне кажется, что пианисты и слушатели будут рады появлению, в сущности, почти совершенно неизвестного гениального шубертовского произведения…»

Концертное исполнение Гилельса было записано и выпущено на пластинке, а затем перенесено на компакт-диск. (Гилельс играл шубертовскую фантазию и в четырехручном оригинале, с дочерью Еленой, — сегодня хорошо известен диск, выпущенный фирмой «Дойче граммофон».)

А сейчас — о Прокофьеве, одном из самых близких Гилельсу композиторов, в высокой мере созвучном ему по духу. И дело здесь не только в том, что Гилельс переиграл множество его сочинений, а прежде всего в полном «взаимопонимании» композитора и исполнителя.

Обыкновенно сближение Прокофьева и Гилельса относят к военным годам. Это не так; все началось раньше, когда Гилельс с группой советских исполнителей готовился к поездке — не состоявшейся, я говорил об этом — в Америку. Юрий Елагин в книге «Укрощение искусств» красочно описывает встречу с великим композитором. Привожу его рассказ почти полностью.

«Сергей Сергеевич встретил нас в своей квартире, в только что выстроенных домах рядом с московским Курским вокзалом. Кроме нас с Цыгановым, в тот вечер пришли к нему Эмиль и Лиза Гилельс. Все мы хотели послушать пластинки его концертов, которые нам предстояло играть в скором времени. Эмиль готовил Третий фортепианный концерт для исполнения на Международной выставке в США в 1939 году. Лиза работала над Первым концертом для скрипки, я — над Вторым. Знаменитый хозяин отнесся к нам приветливо и искренне. За его сдержанной, несколько суровой, отрывистой манерой разговора чувствовалась большая симпатия к нам — молодым музыкантам — и юношеское увлечение музыкой. Он завел нам на великолепной американской радиоле пластинки Третьего фортепианного концерта в своем собственном исполнении в сопровождении Бостонского оркестра с Кусевицким, Первый скрипичный в исполнении Йожефа Сигети и, наконец, Второй — в исполнении Яши Хейфеца… Потом Прокофьев повел нас в свою студию — уютную небольшую комнату, обставленную мебелью в строгом современном стиле, с высокими стоячими лампами, бросавшими свет в потолок. В студии стоял большой рояль.

— Это мне прислали из Чехословакии, — сказал Сергей Сергеевич.

— Как прислали? Почему из Чехословакии? — удивился Гилельс.

— Так, очень просто. Прислали, и совершенно бесплатно.

Полагается мне по рангу иметь рояли от всех крупных фирм. У меня в моей маленькой квартире нет места для них, поэтому я ограничиваюсь одним. Я люблю эту фирму…

Мы были поражены тем, что капиталистические буржуазные фирмы присылают свои рояли знаменитым композиторам, да еще в Советский Союз. Этот чехословацкий инструмент был действительно очень хорош, что и продемонстрировал нам наш хозяин, сев за него и сыграв несколько отрывков из своего знаменитого Третьего концерта. Помню, как какое-то техническое место, представлявшее большую трудность даже для такого выдающегося пианиста, как Эмиль Гилельс, прозвучало совершенно легко у автора. Гилельс с уважением смотрел на огромные руки Прокофьева, шутя бравшие самые широкие интервалы. Из студии перешли мы опять в гостиную, где Лина Ивановна — жена Сергея Сергеевича — маленькая брюнетка с тонкими чертами лица (она была испанка по национальности), сервировала нам чай… За чаем наш хозяин много рассказывал нам об Америке, куда скоро предстояло ехать Эмилю, говорил о своих многочисленных американских друзьях, называл имена лучших и солиднейших композиторов. Зашел разговор о только что напечатанной статье одного из партийных музыкальных критиков, в которой с казалось бы уже исчезнувших в те годы позиций „борьбы с формализмом“ давалась уничтожающая оценка виолончельного концерта Прокофьева.

— Они всегда ругают то, чего не понимают, — сказал Сергей Сергеевич, — Если обращать на это внимание, то нужно вообще перестать писать музыку.

После чая он стал нам заводить только что полученные им пластинки лучших американских джазов. Прокофьев оказался большим поклонником и знатоком настоящего джаза… И до трех часов ночи слушали мы — трое молодых советских музыкантов и профессор Московской консерватории — пластинки Дюка Эллингтона, Гарри Роя и Бенни Гудмена, которые заводил нам один из величайших композиторов нашего времени…»

В самом начале 1943 года представил премьеру недавно законченной Седьмой сонаты Прокофьева Святослав Рихтер. Следом за ним, в этом же году сонату сыграл Гилельс. «Чрезвычайно требовательный к исполнителям, — писал Я. Флиер, — Сергей Сергеевич восторженно отзывался об игре Гилельса. Помню характерную для Прокофьева фразу, сказанную им в Большом зале консерватории после того, как прозвучала Седьмая соната. „Отлично разыграл сонатку“, — произнес он дважды, с довольным видом потирая руки…» И здесь же Прокофьев сказал: он хотел бы видеть Гилельса первым

исполнителем своей новой, следующей фортепианной сонаты.

Прошло совсем немного времени, и осенью 1944 года Прокофьев передал Гилельсу рукопись Восьмой сонаты — самой сложной и значительней из всех, им созданных. Гилельс быстро выучил ее и через два месяца, 30 декабря, накануне победного 1945 года, блистательно исполнил в своем концерте в Большом зале консерватории.

Говоря о сочинениях Прокофьева, игранных Гилельсом, Я. Флиер пишет: «Все типично прокофьевское — глубина замыслов, обостренность чувств, сочетание трагизма и лирики, сарказма и светлой улыбки — находит в интерпретации артиста свое ярчайшее, идеальное воплощение. И сколь необъятна звуковая палитра Гилельса в творениях Прокофьева!»

И далее: «Невозможно забыть, как звучит у пианиста одна из самых гениальных и глубочайших прокофьевских „глыб“ — Восьмая соната. Вот одно из типичных режиссерско-исполнительских созданий музыкального исполина Эмиля Гилельса!»

Гилельсовской Восьмой сонате Прокофьева посвятил впечатляющие строки Л. Гаккель. Казалось бы, почти невозможно дать читателю, не слышавшему это исполнение, хотя бы какое-нибудь его подобие в слове. Гаккелю удалось. Вот только о завершении сонаты: «Финальную коду в гилельсовском исполнении едва ли опишешь… Нечеловеческое напряжение творца, держащего на своих плечах весь груз людских радостей, — вот единственно возможный масштаб ассоциаций».

Впоследствии Гилельс множество раз — по всему миру — играл Восьмую сонату, записал ее на фирме «Дойче граммофон». Но ее премьера не потускнела от времени.

Тот гилельсовский концерт вообще был одним из его самых «лучших», со сложнейшей программой. Спустя более чем сорок лет его вспомнил Рихтер. Обрисовывая трудности брамсовских Вариаций на тему Паганини, он говорил: «Прекрасно играл эти вариации Гилельс. В 1944 году у него был очень хороший концерт, он играл шесть прелюдий и фуг из „Хорошо темперированного клавира“, а потом две тетради Брамса подряд. Я бы считал, что играть их без перерыва неправильно. Ясно, что это два отдельных сочинения. Но он сыграл прекрасно. Во втором отделении Гилельс играл Третью и Восьмую сонаты Прокофьева. К нему за кулисы пришла Розочка Тамаркина и говорит: „Ми-и-иля! Ну гениально, изумительно!“ Гилельс правильно относился к новому, он проявлял пытливость, это был музыкант с большими запросами. Помню, как он сцепился с одним дирижером по поводу позднего Стравинского…»

Придется сделать маленький шаг в сторону: о Вариациях Брамса все же требуется сказать несколько слов. «…Играть их без перерыва неправильно». Почему же? Повсюду их играют именно «неправильно». «Ясно, что это два отдельных сочинения». Нет, это один опус, одно сочинение. Можно, конечно, играть тетради порознь — или первую, или вторую, — но почему нельзя играть их вместе?! Поразительно то, что сам Рихтер играл обе тетради именно одну за другой.

Как все это понимать?!

По аналогии вспоминаю мысли Рихтера о Прелюдиях Шопена: «Думаю, что исполнение сразу всех прелюдий (24) не следует рекомендовать… Я не согласен, что это цикл». Тогда что же? И тональные соотношения не скрепляют?

Но двинемся вперед.

О долге и чести

Нас ждут, читатель, такие события, что, боюсь, не хватит у меня уменья для их описания.

Изложу, как сумею. Необходимо только ясно представлять себе: очень долгое время — потому что было «нельзя» — вокруг этих событий царило гробовое молчание. Но уже давно стало «можно» — и что же? Лишь в самое последнее время пробиваются — робко, осторожно и дозированно — кое-какие факты, но, как правило, в таком искаженном свете, что ничего «разглядеть» невозможно. Многих это устраивает. Но так не может больше продолжаться.

Приступаю.

В 1998 году сын Бориса Пастернака Евгений Пастернак опубликовал переписку своих родителей. Письма он скрепил собственными комментариями и воспоминаниями. Читаем: «14 октября он [Борис Пастернак] выехал из Москвы в Чистополь как член Правления Союза писателей, которое было особым распоряжением эвакуировано в страшные дни немецкого наступления на Москву. Неподчинившиеся указу об эвакуации подвергались опасности ареста со стороны НКВД — как „предатели“, ждущие прихода немцев. Особенное подозрение вызывали лица немецкого происхождения. Многие были расстреляны в те дни. Через несколько дней после папиного отъезда арестовали Генриха Густавовича Нейгауза. Заступничество Эмиля Гилельса спасло его от гибели».

Наконец, сказано. Нейгауза держали в тюрьме на Лубянке и ему грозил — рука не повинуется написать — расстрел.

Вынужден отметить: этот факт сообщен не музыкантом и не в специальной музыкальной прессе, а издательством «Новое литературное обозрение», естественно, далеком от музыкальной кухни — от столкновения корыстных интересов, сведения личных счетов, возни самолюбий…

Разумеется, Гилельс не ждал «хорошей» молвы — не ради нее он, рискуя собой, взялся за почти безнадежное дело; для него не было выбора: он просто выполнил то, что считал своим долгом.

Некоторые дополнительные подробности той трагедии — в свидетельстве дочери Нейгауза, М. Г. Нейгауз (газета «Советская культура»): «Во время войны, когда Генриха Густавовича арестовали (4 ноября 1941 г.), Эмиль Григорьевич продолжал навещать нас. Тот, кто жил в то время, помнит, как многие боялись даже здороваться с родственниками арестованных. И действительно, встречаться с ними было опасно: могли случиться

самые неожиданные непредсказуемые последствия, вплоть до ареста. И только очень мужественные люди приходили в дом, где кто-то был арестован. Э. Г. Гилельс принадлежал к числу таких людей.

Когда впервые разрешили передачу в тюрьму для Генриха Густавовича в голодные дни апреля 1942 г., Эмиль Григорьевич принес большую коробку папирос и батон колбасы».

Каким же образом Гилельсу удалось отстоять Нейгауза? Чего это стоило?!

Он сделал самый рискованный шаг. После концерта в Кремле, на котором играл, он «пожаловался» самому Сталину: арестован его профессор, несправедливо, нельзя ли его освободить. Сталин долго медлил с ответом, покуривая трубку; наконец, изрек: «С этим вопросом больше ко мне не обращайся». Это был приговор. Все, никакой надежды.

Прошло несколько месяцев. Снова концерт в Кремле — в присутствии приехавшего в Москву Уинстона Черчилля. В этот вечер Сталин был в хорошем настроении — шутил, посмеивался… И Гилельс решился. Он подошел к Сталину, рядом был Черчилль. Вдруг Сталин обнял Гилельса за талию и произнес: «Вот, говорят, у Гитлера хорошо поставлена пропаганда… У Гитлера есть Геббельс, — а у меня есть Гилельс!» Тут-то Гилельс и повторил свою просьбу. Сталин выслушал и подозвал Поскребышева: «Надо помочь человеку…» Все было сделано незамедлительно. Никакие другие «ходы» не могли иметь такого действия. Нейгауз был выпущен из тюрьмы, но «взамен» отправлен на Урал, за Свердловск, на тяжелые работы.

Обратимся теперь к информации, вышедшей из-под пера музыканта.

Вера Горностаева сообщает в своей книге: «Началась война. И в жизни Нейгауза произошло событие, оказавшее влияние на его дальнейшую судьбу. Он был арестован и находился под следствием.

Можно представить, насколько подозрительной казалась анкета „немца“ Генриха Нейгауза следователю сталинских времен. Все же, эпопея этого ареста имела благоприятный исход. (С чего бы? — *Г. Г.*). Он был этапом отправлен на Урал. Поезд шел через Свердловск. В этом городе он, будучи ректором, открывал в 1934 году Уральскую государственную консерваторию.

Свердловские музыканты совершили чудо, убедив крупного начальника, что Нейгауз сможет принести больше пользы своей Родине, работая в консерватории, нежели на лесозаготовках. Его удалось „снять“ с поезда ссыльных и оставить в Свердловске. Он

попал в родную для себя консерваторскую среду и, окрыленный, преподавал с неистовым жаром самоотдачи».

Предлагаю читателю поразмыслить: кто бы мог осмелиться — в самый разгар войны, в сталинское время — вступиться за ссыльного немца и, главное, кто бы прислушался и пошел навстречу каким-то там свердловским музыкантам?

Такого и быть не могло. И не было.

Все сделал Гилельс. Это он отправился в Свердловске к партийному начальству — и для подкрепления взял с собой двух–трех человек из консерватории, в том числе и директора, так как предполагалось, что при благоприятном исходе Нейгауз будет работать именно там — что и случилось. Но и это не все.

В упомянутой статье М. Г. Нейгауз удостоверяет: «В эти дни Эмиль Григорьевич обратился с ходатайством о Генрихе Густавовиче в НКВД…»

Сам Гилельс, разумеется, ни единым словом не обмолвился о своей роли в нейгаузовской судьбе — мы хорошо знаем, как он был «скроен». Он лишь поделился с Баренбоймом: «Ему [Нейгаузу] было трудно в Свердловске, и я его там навещал». Все, ни слова больше.

Вот таким манером свердловские музыканты и совершили чудо.

Могу предоставить подтверждение моим словам — прибегну к помощи настоящего «свердловского музыканта» — Исаака Зетеля, живущего сейчас в Германии. Оттуда он и поведал, как все было. С его слов пишет корреспондент в журнале «Новое время». Не боясь оказаться назойливым, опять подчеркну: вряд ли «Новое время» нарасхват именно у музыкантов, журнал, разумеется, не продается в музыкальных магазинах или в музыкальных отделах больших магазинов. В рассказе Зетеля есть интереснейшие детали. Переписываю.

«В начале войны Генрих Нейгауз был выслан из Москвы (тюрьма здесь „за кадром“. — *Г. Г.*). По слухам, за то, что где-то в разговоре неосторожно не выразил ужаса от наступления немцев. А может, за то, что сам был немцем. А может, как большинство репрессированных, вообще ни за что. Как бы то ни было, ехал он в ссылку в Сибирь и в Свердловске должен был делать пересадку из обыкновенного вагона в „ссыльный“. В Свердловске в это время жили эвакуированные туда знаменитые советские музыканты и среди них — ученик Нейгауза Эмиль Гилельс. Музыканты во главе с Гилельсом предприняли отчаянную попытку спасти Нейгауза. С огромным трудом пробились они на прием к первому секретарю обкома ВКП(б). Первый секретарь Свердловского обкома — всегда большой начальник. Что ему какие-то

музыканты, хотя бы и с мировым именем. (С мировым именем был только Гилельс. — *Г. Г.*). Он их даже сесть не пригласил и говорил с ними ровно три минуты. Но за три минуты музыканты сумели найти человеческие струны в партийном организме главного свердловского большевика. Может быть, не последнюю роль сыграло напоминание, что его собственные дети учатся музыке. Генриху Нейгаузу было разрешено не ехать „во глубину сибирских руд“. Он стал профессором Свердловской консерватории…»

Теперь, думаю, крайне важно получить информацию из уст Рихтера. Он рассказывает Б. Монсенжону: «Его [Нейгауза] посадили в тюрьму. Но в нем было столько обаяния, что ему удалось смягчить даже эти инстанции. Через два месяца его выпустили и эвакуировали в Свердловск…»

Отдадим Рихтеру должное: роль Гилельса обрисована им необычайно выпукло. То, что он был не осведомлен, — исключено. Но оказывается было так: перед очаровательными, обворожительными людьми двери тюрем открывались — выходите, пожалуйста…

Подобными «странностями» — и на самые разные темы — рихтеровская книга переполнена. Смею утверждать: книга еще не прочитана.

Как развивались события дальше? Вера Горностаева пишет: «Окончилась война, и ему [Нейгаузу] разрешили вернуться. Он снова стал профессором Московской консерватории».

Почему разрешили, как? Неизвестно. Если читатель о чем-то уже догадывается, то догадывается правильно.

Опять «Новое время»: «…В 1944 году Нейгауз привез его [И. Зетеля] в Москву на конкурс… Гилельс кинулся в новую атаку за своего учителя — на самом высоком уровне. Говорят, Сталину нравилась игра Гилельса (мы знаем, что так оно и было. — *Г. Г.*), и тому удалось добиться помилования Нейгауза. Такова легенда. Генрих Густавович остался в Москве…» (М. Г. Нейгауз пишет: «Хорошо помню, как в первый же день приезда Генриха Густавовича в Москву осенью 1944 г., к нам домой пришел радостный Эмиль Григорьевич».)

Предлагаю теперь читателю мысленно восстановить все нейгаузовские мытарства военных лет в их последовательности. И спрошу: есть ли мера, достаточная для того, чтобы оценить сделанное Гилельсом? Скажу только: он был равновелик как пианист и как человек.

И еще об одном деянии Гилельса тех лет.

Слово С. Гешелину: «…Гилельс был человеком долга и чести. В 1944 году в Одессе трагически оборвалась жизнь его педагога

Берты Михайловны Рейнгбальд. Все хлопоты, моральные и материальные обязательства, связанные с увековечением памяти учителя, Гилельс взял на себя. (Он не стал ждать, пока родственники и ученики соберут средства — приехал и все сделал сам. — *Г. Г.*)

А хлопот было немало. В то время отношение к памяти людей, даже весьма заслуженных, уходивших из жизни в состоянии душевного кризиса по собственной воле, было весьма жестким. Гилельс проявил настойчивость. После окончания войны на кладбище появился невысокий строгий памятник. На мраморе высечено:

Дорогому учителю, другу

Берте Михайловне Рейнгбальд

1897–1944

Немногие знают об этой дани благодарности и любви учителю, принесенной гениальным учеником, завоевавшим к тому времени мировую славу».

Мирное время. Эпизоды из жизни артиста

По-прежнему Гилельс много концертирует — в своей непростой жизни успевает заниматься, учить новое. Его имя пользуется широчайшей известностью. К. Аджемов вспоминает: «…Когда в июне 1945 года мне пришлось работать на Берлинском радио, я был свидетелем восторженного отношения немецких музыкантов к искусству советского пианиста. Гилельса называли „eminenter Meister“, расспрашивали о его творческом пути, сравнивали с самыми знаменитыми пианистами листовской школы. Записи его, наряду с записями А. Тосканини и Д. Ойстраха, вошли в цикл передач, организованный Берлинским радио под заголовком „То, что от нас скрывали“ и знакомивший немецкую аудиторию с крупнейшими мастерами искусств».

Война подошла к своему победоносному завершению.

Летом 1945 года в Потсдаме проходила конференция глав правительств трех великих держав — СССР, США и Великобритании. По приглашению, вернее, по приказу Сталина Гилельс был направлен в Потсдам для участия, как сказали бы теперь, в культурной программе. Обстановка была, понятно, сверхнапряженной, ответственность — давящей. Впоследствии Гилельс рассказал об одном эпизоде, произошедшем там, Арнольду Каплану; Каплан передал мне.

Ночью, неожиданно, вызывает Гилельса к себе Сталин. Человек в военной форме «доставил» его. Сталин один. «Понимаешь, — встречает он Гилельса, кивнув в сторону рояля, — у Шопена… есть такой… с переливом…» Последнее слово он особо подчеркнул характерным жестом. Гилельс сел за рояль и стал наигрывать — наобум — тему Первой баллады… «Нет», — сказал Сталин. Потом — тему Первого концерта («Где здесь перелив?» — постоянно сверлит мысль). «Нет», — снова сказал Сталин. Тогда — As-dur’ный экспромт… «Нет, не то», — сказал Сталин уже раздраженным тоном, явно теряя терпение. Многое перепробовал Гилельс. «Нет, нет», — повторял Сталин, порывисто дыша ему в затылок. А время идет. Дело принимало нехороший оборот — что-то будет?! И вдруг случайно, можно сказать, в последний момент Гилельс набрел на тему A-dur’ного Полонеза, где после первого мотива (и второго) — краткий отыгрыш. «Вот!» — воскликнул Сталин, ткнув указательным пальцем в клавиатуру. Это и был «перелив». Обошлось.

Как же проходил сам концерт?! Об этом не было известно решительно ничего. Но вот совсем недавно выходит книга о саратовском профессоре С. С. Бендицком и в ней… Поскольку

книга издана в Саратове малым тиражом и труднодоступна, переписываю рассказ Бендицкого. Итак, на Потсдамскую конференцию были вызваны Гилельс, Софроницкий и скрипачка Г. Баринова с концертмейстером А. Дедюхиным. Начал Софроницкий, потом Баринова; без особого успеха. Бендицкий: «Последняя ставка, — Миля говорит, — я уже понял: на меня. Потому что американский квартет произвел потрясающее впечатление. Сидели все как застывшие, а тут — никто не застывал, кашляли, курили, пили чай, то, се…

Я вышел, — говорит Миля, — сыграл cis-moll'ный Прелюд Рахманинова. И тоже почувствовал — не то. Потом говорю (каждый объявлял себя сам…):

— Полонез Шопена.

Не более, не менее, Сталин спрашивает:

— Глазунов?

Я в ужасе: какой Глазунов? Я же объявил: Полонез Шопена! И говорю еще раз: „Полонез Шопена".

— Я понимаю, — говорит Сталин, — но это — Глазунов?

Ну, в голове сразу пронеслось: я отсюда живым не выйду… Можно ли возражать Сталину? Надо было сказать: „Да, Глазунов!!" Но тут меня осенило: я вспомнил, к своему счастью, что у Глазунова есть оркестровка, но другого, A-dur'ного Полонеза. Тогда я сказал:

— Оригинал.

— А-а, — говорит Сталин, — теперь понимаю!»

Гилельс еще сыграл и тот самый, оркестрованный Глазуновым Полонез A-dur. Успех полнейший. Сталин — в восторге, улыбался, был обходителен со всеми и отблагодарил всю нашу «команду» денежными премиями. Все хорошо, что хорошо кончается.

Еще эпизод со Сталиным. Война полыхала. Недавно был принят новый гимн СССР. «Тэбе нравится гимн?» — спросил Сталин Гилельса (сильно проступал акцент) и испытующе смотрел на него. «Нравится, Иосиф Виссарионович». Сталин выждал небольшую паузу: «А мне — нэт!»

Сразу же после окончания войны (Гилельс еще очень молод: нет и тридцати) его посылают — и одного, и в составе артистических делегаций — в страны, еще не оправившиеся от перенесенных чудовищных потрясений. Казалось бы, Европе не до искусства. Но люди истосковались по «другой» жизни…

Концерты Гилельса стали началом его бесконечных гастролей, охвативших затем весь мир и не прекращавшихся до его последних дней, — началом его триумфального шествия, предсказанного Артуром Рубинштейном.

Немногим в XX столетии — имею в виду исполнительское искусство — выпала «нерукотворная» и повсеместная слава, подобная гилельсовской.

Вот некоторые заголовки и краткие высказывания из газет разных стран:

«В наш век замечательных пианистов Гилельс остается *подлинным гением*».

«Гилельс превращается в гиганта в момент, когда его пальцы касаются клавиатуры».

«…Среди великих пианистов мира Эмиль Гилельс занимает высшее положение».

«…Его резервы мощи и технического огня не превзойдены современниками».

«…Как только Гилельс сел за рояль, все пианистические звезды поблекли».

«…Это не только виртуоз, не имеющий себе равных, это — великий человек…»

«Эмиль Гилельс — величайший из живых пианистов России. Перефразируя знаменитое высказывание покойного Тосканини о негритянской певице Марианн Андерсон, я осмелюсь заявить, что гении фортепиано, подобные Гилельсу, рождаются один раз в столетие…»

«Сами по себе обстоятельства поездок, — замечает Хентова, — крайне интересны и могут стать предметом увлекательных литературных описаний». Не обладая подобным даром, передоверяю эти рассказы очевидцам гилельсовских путешествий.

Перед нами лишь некоторые «эпизоды из жизни артиста». Надо иметь в виду, что в городах и странах, о которых пойдет речь, Гилельс бывал по многу раз; с каждой «географической точкой» у него связано слишком многое — то, что остается в памяти, — люди, годы, жизнь… В некоторых случаях буду говорить о «совокупности» гилельсовских посещений — независимо от календаря.

Галина Черны-Стефаньска: «Я мысленно возвращаюсь к тому времени, когда впервые услышала Гилельса.

Это было особенное время — сразу после освобождения Польши (война еще не закончилась. — *Г. Г.*). Варшава лежала в руинах, Краков уцелел. И музыка, которая была в тот вечер, явилась первой музыкой, прозвучавшей в Кракове после кошмара фашистской оккупации. На концерт я пришла вместе с родителями и мужем. Мы все априорно восприняли этот концерт как огромное событие… Среди произведений, исполнявшихся Гилельсом, был Полонез ля-бемоль мажор Шопена. Это было

глубокое и яркое воплощение духа музыки Шопена и ее возвращение в концертный зал, — ведь в годы фашистской оккупации исполнение Шопена (так же, как Чайковского и Рахманинова) было под запретом… Гилельс выступил также с оркестром Краковской филармонии. Он играл Первый концерт Чайковского. Незабываемое впечатление! С тех пор звучание этого концерта всегда ассоциируется у меня с именем Гилельса».

Венгрия. Дмитрий Кабалевский — свидетель гилельсовских выступлений в Будапеште. Приведу два его разновременных рассказа «об одном и том же».

«Помню… как Эмиль Гилельс вскоре после окончания войны выступил в Будапеште. За два дня до концерта он поехал в Вену и там тяжело заболел. Два дня мучительных болей и ни глотка пищи. Но концерт, на который давно были проданы все билеты, срывать нельзя — это тоже было первое выступление советского пианиста в Венгрии. Быстрый „Виллис“ домчал Гилельса по автостраде, соединяющей пять европейских столиц, в Будапешт. Времени хватило лишь на то, чтобы прорепетировать программу и, заехав в гостиницу, надеть фрак. А в программе — три концерта с оркестром: Баха, Бетховена и Чайковского! Я сидел в зале, и мне казалось, что передо мной происходит чудо. Ну как, в самом деле, поверить, что этот человек, заставляющий сейчас своим буйным и солнечным искусством трепетать, радоваться и оглашать зал восторженными криками многотысячную аудиторию, еще утром лежал почти без движения в постели и едва мог разговаривать. Но это было не чудо. Это была победа воли и мужества, таланта и мастерства настоящего художника».

И «еще раз»: «Иногда Эмиля Григорьевича упрекали в том, что он не бисирует. Но кто из людей, бросавших подобный упрек, знал, в каком состоянии он садился порой за рояль! Так, вскоре после войны Гилельс должен был выступать в Будапеште. Перед тем мы были с ним в Вене, где он заболел. И вот, больной Эмиль Григорьевич на „Виллисе“ проделывает весь путь от Вены до Будапешта, где назавтра у него утром репетиция, а вечером — концерт. Разумеется, ни о каком выздоровлении не могло быть и речи, но концерт состоялся. А на следующий день авторы газетных рецензий, назвав Гилельса первым пианистом мира, резко критиковали его за отказ играть на „бис“».

Об этом же концерте, десятилетия спустя, писала венгерская газета: «Его [Гилельса] первое выступление в Будапеште в 1946 году казалось сверхъестественным явлением. Он прямо-таки ворвался на подмостки консерватории, этот рыжеволосый молодой человек, во внешности которого было что-то от наивности ничего не подозревающего дикаря Вольтера и

одновременно — сила льва. Он практически смял сопровождающий его симфонический оркестр, от его бурного темперамента дрожали стены… Его техника владения инструментом не знала границ и потрясала так же, как и самобытность его личности, переменчивая взрывчатость его эмоций. Он безбоязненно побеждал музыку, и после его выступлений требовалось время, чтобы прийти в себя».

Колоритная картина!

Напрашивается аналогия: все это напоминает реакцию — хорошо известную по откликам — на выступления молодого Горовица тех времен, когда он отправился покорять Европу, а затем и Америку, — недаром, если помнит читатель, с появлением Гилельса в Москве немедленно всплыло имя уехавшего Горовица.

Ведь что получается. Вот Горовиц играет в Англии Концерт Чайковского с Томасом Бичемом. На репетиции Бичем говорит ему: «Послушайте, мистер Горовиц, так играть нельзя, вы подавляете оркестр».

«…Публика была потрясена. „Клавиатура дымилась“», — писал один из критиков. Это Горовиц.

Гилельс: «Он… смял… симфонический оркестр, от его бурного темперамента дрожали стены…»

Горовиц дебютирует в Америке. Томас Бичем (тоже дебютант) берет слишком медленный темп. «Я знал, — рассказывает Горовиц, — что в Чайковском могу произвести этакий „дикий“ звук и играть быстро и шумно. Я жаждал большого успеха в Соединенных Штатах, я хотел съесть публику живьем, свести ее с ума — подсознательно все это делалось для того, чтобы не возвращаться в Россию. Но надо мной нависла угроза провала, музыка должна была двигаться вперед. Я сказал про себя: „Ну что ж, мой милый англичанин, я сам из Киева, и я тебе покажу. При этом я сыграл октавы еще быстрее и с дикой силой“».

Вот в этом «пункте» сказывается и различие. (К слову сказать, Рахманинов не одобрял подобных «проявлений» Горовица.) Гилельс никогда бы не стал использовать музыку как средство для достижения посторонних целей, — что-то кому-то доказать, вырваться вперед и, коль требуется, — по ходу дела изменять свою трактовку; такая мысль у него и зародиться не могла.

Прошли годы со дня первого концерта Гилельса в Венгрии; и однажды на его имя пришел легкий конверт:

Будапешт, 1968, 16 апреля
Профессору Эмилю Гилельсу
г. Москва

С радостью извещаю Вас о том, что по предложению Коллегии Профессоров Будапештской консерватории им. Ференца Листа, Директорский Совет избирает Вас почетным Профессором Будапештской консерватории им. Ференца Листа.

Компетентные власти — по нашим сведениям — уже заранее дали согласие.

Мы просим принять это почетное звание, которым Вы почтите не только нашу консерваторию, но и всю венгерскую музыкальную культуру.

В нижеследующем разрешите мне изложить именной список профессоров, которые с 1875 года (когда Ференц Лист создал консерваторию) избраны почетными профессорами нашей консерватории:

Эжен д 'Альбер, Роберт Каянус,
Фернандес Энрике Арбос, Эрих Клейбер
Леопольд Ауэр, Йозеф Маркс
Пабло Казальс, Пьетро Масканьи
Альфред Корто, Отторино Респиги
Эдуард Элгар, Эмиль Зауэр
Янош Ференчик, Ян Сибелиус
Анни Фишер, Рихард Штраус
Александр Глазунов, Артуро Тосканини
Венсан д'Энди, Феликс Вейнгартнер

Мы ждем благоприятный ответ и нам было бы очень приятно, если в недалеком будущем мы могли бы вручить Вам в Будапеште Почетный диплом.

С искренним уважением приветствую Вас

Ковач Денеш,

директор

Проследуем дальше за Гилельсом.

1950 год. Прага.

Газета «Руде право»: «…Его концерты знаменуют величайший успех „Пражской весны“». Прага всегда принимала Гилельса восторженно. Нет нужды цитировать «источники». Но, конечно, как и у каждого артиста, — об этом уже говорилось, — у Гилельса могли быть и менее удачные — для него! — выступления. Так, в одной рецензии было подмечено, что в части программы у него «…не полностью исчезла некоторая нервозность». Наблюдение профессиональное, — в порядке вещей.

В Чехословакии у Гилельса установились близкие отношения с выдающимися людьми. Это, прежде всего, академик Зденек

Нееды и художник Ян Зрзавы. С ними Гилельс, по возможности, старался поддерживать связь; во всяком случае, существуют письма Зрзавого к Гилельсу — теплые, полные уважения и признательности; по ним легко определить, что переписка была двусторонней. В книге о Гилельсе, вышедшей в пражском издательстве «Супрафон», помещены великолепные его фотографии со знаменитым художником — в мастерской Я. Зрзавого, во дворе дома, в машине… Гилельс на них чрезвычайно «похож» — так удалось поймать «секунду» снимавшему.

В этой же книге на редкость достоверные снимки, запечатлевшие Гилельса на эстраде. Создается иллюзия, что музыка звучит и что Гилельс — в «действии». Удивительно выразителен весь его облик — погруженность в музыку, посадка, повадка…

Теперь — история, которую я сам слышал от Наталии Дмитриевны Шпиллер. Доверяя ее бумаге, испытываю чувство — не знаю, как сказать… — облегчения, что ли, — авось теперь не пропадет, останется… Итак, Прага; в оперном — «Онегин», Татьяна — Наталья Шпиллер.

«Начался спектакль, — рассказывает она, — зал набит битком; все идет хорошо. „Сцена письма“. Выхожу — в зале почти никого, пусто. Что такое? В третьей картине — опять полно!»

В чем дело? Наконец, выяснилось. В Праге, поблизости от театра, на противоположном конце короткой улицы и площади, находится зал филармонии, — там, в симфоническом концерте Гилельс играл Второй концерт Сен-Санса. Объяснение простое…

Однако не только в страны народной демократии посылают Гилельса; понемногу в орбиту его «влияния» входят и капиталистические государства.

1951 год. Финляндия.

В свои программы Гилельс включает три прелюдии и фуги Шостаковича — первую, пятую и последнюю; за рубежом они еще ни разу не были исполнены. В перерыве между концертами Гилельс посещает дом великого Яна Сибелиуса. Очевидец встречи композитор Юрий Милютин записал: «По просьбе Сибелиуса Гилельс сыграл две прелюдии и фуги Шостаковича. Сибелиус слушал с полузакрытыми глазами, сосредоточенно, в полной неподвижности. Когда замерли звуки рояля, он помолчал некоторое время и затем сказал, сделав широкий жест рукой: „Вот музыка, слушая которую начинаешь ощущать, что стены этой комнаты раздвинулись и потолок стал выше…“»

Никто не мог знать, что именно здесь, в этой стране, в Хельсинки, через 34 года Гилельс даст последний в своей жизни

концерт…

1951 год. Италия.

Гилельс начинает концерты во Флоренции. Он играет Сонату c-moll Моцарта, «Аппассионату» Бетховена, Вторую сонату Прокофьева, «Исламей» Балакирева.

Громадный успех. Одна из газет пишет, что Гилельса «можно считать самым значительным среди современных исполнителей».

Затем следует Болонья, вновь Флоренция, Рим, Венеция, — со все возрастающим успехом. В программах, кроме названных сочинений, сонаты Скарлатти, два этюда Паганини-Листа (E-dur и «Кампанелла»), Ноктюрн cis-moll Чайковского, «Музыкальный момент» Des-dur Рахманинова, «Мимолетности» и Токката Прокофьева, Третий концерт Бетховена, Первый — Чайковского.

Эхо гилельсовских «побед» докатилось и до Москвы — где в печать, как было заведено, практически не просачивалась информация из-за границы. Но чувство «превосходства» — наш! — трудно было сдержать, а значит, — «нужно». По этой причине газеты иногда проговаривались. Недаром Михаил Ботвинник послал Гилельсу короткое письмо:

Многоуважаемый Эмиль Григорьевич!

…Радуюсь Вашему триумфу в Италии — давно являюсь Вашим верным и неизменным поклонником.

С приветом. —

М. Ботвинник

26.6.51

Другое посещение Италии Гилельсом — в 1959 году — запечатлено на страницах книги Юрия Волкова «Песни, опера, певцы Италии».

«На концерт советского пианиста, — пишет Волков, — пришли виднейшие представители музыкального мира итальянской столицы… Гилельс днем, пока мы гуляли по городу, по-особому приглядывался ко всему, что попадало в поле его зрения. Чем-то заинтересовала его старая церквушка. Постоял, посмотрел и молча отошел. Потом долго бродил среди развалин римского Форума. Остановился посреди древней улочки, вымощенной массивными каменными плитами…

Когда в заключение концерта Гилельс исполнял фрагменты из балета Стравинского „Петрушка“, публика как один человек поднялась со своих мест и стоя приветствовала артиста.

За кулисы к Эмилю Григорьевичу пришли Карло Цекки, Пьетро Ардженто, профессор Гвидо Агости, художники, артисты,

студенты…

В Триесте… концерт был назначен на воскресенье. День не самый удобный… но, тем не менее, огромный зал оказался переполненным. Люди стояли в боковых проходах партера и балкона. Было очень много молодежи… Гилельс три раза бисировал и еще пять раз выходил к публике уже после того, как опускался занавес и в зале гасили дополнительный свет. На улице у выхода толпился народ. Окружили плотным кольцом. И не выпускали, пока каждому не достался автограф…»

Внимательный читатель, конечно, для себя отметил промелькнувшее имя Карло Цекки — знаменитого пианиста и дирижера. Между ним и Гилельсом установились, как говорится, короткие отношения: так обращаться к Гилельсу, как это делает Цекки в своем письме, может только близкий друг.

Воскресенье 25 апреля 1971

Мой дорогой Эмиль!

Незабываемы те несколько часов, когда я мог наслаждаться ***великим искусством!*** *(выделено К. Цекки. — Г. Г.) Я горжусь Твоей дружбой и хочу всегда быть достойным Твоего уважения.*

Твое прекрасное искусство доставляет истинное удовольствие всему музыкальному миру! Ты достиг высочайших вершин.

Желаю дальнейших больших успехов.

Карло

Конечно, при беспокойной «непоседливой» жизни Гилельса и самого Цекки непросто было «пересечься» и встретиться, но это не помешало искренности и теплоте отношений, сохранившихся до последних дней великого итальянца.

В 1980 году Италия отметила Эмиля Гилельса, избрав его почетным академиком римской академии «Санта Чечиллия». Это высокое отличие.

1952 год. Англия.

Находившийся там вместе с Гилельсом Дмитрий Кабалевский не раз — на протяжении многих лет — вспоминал эту поездку, все ее перипетии. Не боясь показаться навязчивым, переписываю три его свидетельства; они отличаются друг от друга кое в каких деталях, как бывает, когда между рассказами проходит много времени. Но именно эти «несовпадения» придают своду воспоминаний Кабалевского необычайную живость.

«Мне приходилось наблюдать его [Гилельса] подчас в очень сложных обстоятельствах. Я был свидетелем того, как после

чрезвычайно тяжелого трехдневного перелета (с вынужденными ночевками в пути) из Москвы в Лондон, Гилельс прямо с аэродрома был доставлен на машине в концертный зал „Фестиваль-холл“, где уже более часа несколько тысяч лондонцев ожидали начала концерта прославленного, но незнакомого еще им пианиста. Гилельс был первым советским пианистом в Англии. Он понимал всю ответственность своего выступления. Но отменить концерт было невозможно — он уже был перенесен два раза. Все, что Гилельс произнес перед началом концерта, была скромная просьба: „Чашку крепкого черного кофе“. Узнав, что Гилельс приехал, публика неистовствовала, заранее награждая его оглушительной овацией. Я никогда не забуду лица Гилельса, когда он выходил на эстраду: оно было совершенно спокойным, но мне показалось, что именно в этом спокойствии сконцентрированы были все мужество, вся воля, все мастерство и весь опыт, все понимание того, что не только себя, а всю советскую музыку представляет он сейчас в чужой стране. Он знал, что должен победить… Смолкли громовые аплодисменты. Несколько секунд напряженнейшей тишины — и прозвучала первая, полная страсти и гнева фраза бетховенской „Аппассионаты“… В этот вечер победил не только Гилельс. С ним победила вся наша музыкальная культура».

Второй «вариант». «…На аэродроме нас встретили взволнованные руководители Общества англо-советской дружбы — организаторы нашей поездки: „Зал полон! Публика не хочет расходиться — концерт переносится два дня подряд! Умоляем — поедемте туда!..“

Я был руководителем нашей группы, но мог ли я просить Эмиля Гилельса и Игоря Безродного играть перед публикой так вот, прямо с самолета, после нескольких суток, проведенных почти без сна и пищи, после нескольких суток, в течение которых оба они не притрагивались к инструментам?..

…И вот начался этот невероятный концерт. Два музыканта: один — уже всемирно прославленный мастер, другой, в сущности, только еще начинает свою артистическую жизнь. Оба выступают в Англии впервые. И при каких обстоятельствах!

Игорь даже не скрывал своего волнения…

Гилельс был внешне спокоен, но никогда я не видел его лица таким, как в ту минуту, когда он извлек из рояля первые, беспредельной глубины и сосредоточенности, звуки бетховенской „Аппассионаты“. Его лицо было белым и могло показаться злым. Но это была, конечно, не злость — это было предельное напряжение всех внутренних сил, огромное напряжение воли. Это было мужество!

Да, воля и мужество! Слова эти не встречаются в концертных рецензиях. Но сейчас я не могу обойтись без них. Мужество и воля — это часть мастерства. И в тот день я отчетливо увидел, в какой высокой степени этими качествами обладают наши музыканты — и зрелые, и совсем юные. Быть может, в этом секрет побед, которые они одерживают зачастую в безмерно трудных условиях?

На следующий день газеты восторженно отозвались об искусстве советских музыкантов, подчеркнув особую трудность обстановки, в какой проходил концерт. „С самолета — в концертный зал“. „Голодные русские на эстраде“ — разные были заголовки…»

И последняя, третья версия. «Мы… летели в Лондон на серию концертов, организованных только что созданным тогда Обществом англо-советской дружбы. Летели четверо суток. Над всей Европой — туман, мы совершаем одну за другой вынужденные посадки, почти не спим все эти дни, кое-как питаемся. И когда, наконец, самолет приземлился в лондонском аэропорту, нас встретили у трапа растерянные устроители гастролей с сообщением, что зал полон, концерт откладывался трижды и, сделай они это в четвертый раз, произойдет катастрофа для Общества дружбы.

Выступать в тот вечер должны были Э. Гилельс и И. Безродный.

Я, как руководитель группы, не знал, что делать. Все ужасно устали, и сказать людям: „Играйте!“ — я не мог. Посмотрел на Гилельса… Он подумал и произнес: „Поехали!“ Едва мы вошли в зал, англичанин-распорядитель объявил: „Они приехали и будут играть!“ Зал ответил ему громом оваций. Гилельс попросил: „Дайте только чашечку кофе“, — выпил кофе, вышел на сцену и заиграл Appassionata. Это было чудо!»

Остался и еще след лондонской эпопеи. В группу наших посланников входил и Константин Федин. Он записал в дневнике: «Лондон. 29.XI.1952 год. Мы садимся (почти аварийная посадка самолета. — *Г. Г.*) в половине второго пополудни 29 числа, а ровно в три часа — начало концерта в Фестиваль-холле, в котором выступают Безродный и Гилельс, — и никто, кроме этой пары, еле волочащей ноги после подъемов и посадок в течение двух суток!.. Музыканты пробуют отказаться (новый штрих. — *Г. Г.*), но не тут-то было; все билеты проданы, 3 тысячи человек ожидают, а концерт уже один раз отменялся из-за нашего опоздания. Из аэродрома до концертного зала час езды… Артисты едва успевают переодеться. Зал терпеливо ждет, — публику оповещают, что концертанты только что с самолета, и это

производит впечатление…

Безродный три дня носил скрипку в футляре, Гилельс не подходил все это время к роялю. Но концерт должен состояться, и он состоялся…

Редко так проходят концерты, как прошел этот сумасшедший концерт в Лондоне: три тысячи прохладных англичан неистовствовали… „Аппассионата“ была сыграна блестяще… Для славы русского исполнительского искусства эта суббота в Лондоне очень много сделала».

После Лондона — Глазго. Сначала речи, «потом, — продолжает Федин, — все мы очищаем поле для Гилельса. Игра его искупает, более или менее, наши грехи, — зал слушает музыку, явно удивленный ее силой по сравнению с несколько маломощным прологом митинга».

После Глазго — Манчестер, снова Лондон, потом Бирмингем, Эдинбург, опять Лондон… Кроме «Аппассионаты» — 32 вариации Бетховена, Чакона Генделя, Соната B-dur KV 570 Моцарта, два этюда Скрябина, пять «Мимолетностей» Прокофьева, Полонез As-dur Шопена, Концерт № 1 Чайковского; не все программы, к сожалению, сохранились.

Приезды Гилельса в Лондон были многочисленны и «результативны». Англия помнила это.

Лондон, 24 марта 1965 год.

Дорогой г-н Гилельс,

с удовольствием сообщаю Вам, что на заседании Правления, состоявшемся сегодня, единогласно было принято решение о Вашем избрании Почетным Членом Королевской академии музыки.

Диплом, выданный Вам в результате Вашего избрания, будет прислан Вам в отдельном конверте.

Искренне Ваш,

Г. Стэнли Кребер, секретарь

1954 год. Париж.

Легко ли было «приручить» легендарный город?! Вспоминаются слова Бориса Зайцева:

«С давних пор сколько горячих, молодых голов в Париж являлось, сколько сердец, полных тщеславия и ощущения силы, даровитости… Завоевать Париж — завоевать мир. Париж и мир жестоко смалывали в порошок тысячи, но единицы все же возносились — и тогда уж это, правда, была слава».

Гилельс вышел на завоевание Парижа — и его победа была полной.

На первом же концерте — в знаменитом Зале Плейеля — переаншлаг: люди с боем осаждали зал, толпы остались на улице, те, кто сумели проникнуть — законно и не совсем, — разместились на эстраде, стояли у дверей… Конечно, слава Гилельса определила его приезд; можно предположить, что многие еще помнили его выступления 16 лет назад, когда он, в 1938 году, как победитель Брюссельского конкурса «транзитом» играл в Париже.

К слову. Публика, за неимением мест расположившаяся на эстраде, — картина, ставшая привычной для гилельсовских концертов. О более поздних годах вспоминает Татьяна Николаева: «…Он концертировал в Париже, я прилетела в день концерта, достать билет было уже, конечно, невозможно. Он меня пригласил. В числе тех, кому не хватало мест в зале, я сидела прямо на сцене. И впервые наблюдала, как непосредственно воздействует на слушателей мощь гилельсовского искусства».

Но вернемся к первому концерту. В программе: Третий концерт Бетховена, Третий — Прокофьева и Первый — Чайковского. Дирижировал Андре Клюитенс. Через месяц, вернувшись в столицу после выступлений в других городах Франции, Гилельс «прибавил» к этим трем концертам и Пятый Бранденбургский концерт Баха.

Сольная парижская программа включала в себя Сонату B-dur KV 570 Моцарта, Сонату b-moll Шопена, три прелюдии и фуги Шостаковича, «Мимолетности», Токкату и Марш из «Трех апельсинов» Прокофьева. Были сыграны также этюд «Сложные арпеджио» Дебюсси и этюд «Кампанелла» Листа.

Успех редкий. Газеты с трудом подбирали эпитеты: «Крупнейший пианист мира», «Первый пианист мира»…

С Францией у Гилельса установились «доверительные» отношения. Он любил играть там, а публика, в свою очередь, нетерпеливо ждала его приездов, считая «паузы» слишком затянувшимися. Впрочем, это относится ко многим странам… Слушатели трогательно выражали свои чувства: цветы, подарки, письма…

На одном из концертов в Париже Гилельсу была передана записка: «Спасибо, что приехали сюда, мы Вас так ждали. Порадуйте нас — сыграйте прелюд Баха-Зилоти. Никто, кроме Вас не играет так, как играл Зилоти.

Для нас, его учеников, Ваш концерт — праздник».

Париж, Франция много значили в жизни Гилельса. У него сложились дружеские отношения с виднейшими представителями французской культуры. Обо всем не скажешь, — лишь беглый набросок.

Прежде всего, должна быть названа глава французской фортепианной школы, старейшина французских музыкантов, друг и сподвижник Габриэля Форе, Клода Дебюсси, Мориса Равеля — Маргерит Лонг. Казалось бы, многое могло разделять этих двух музыкантов разных поколений, несхожих судеб, различных культур. Но между ними — редкостное взаимопонимание и взаимоуважение. Они всегда старались выкроить время для встреч, бесед, для «обмена опытом».

Маргерит Лонг не скрывала своего восхищения Гилельсом. На следующий год после знакомства с ним Лонг приехала в Москву. Состоялась ее встреча с коллективом консерватории; это было в Малом зале. На сцене — Гилельс, среди музыкантов, принимавших ее. В зале «живо заинтересовались рассказом М. Лонг о французском фортепианном искусстве, об особенностях исполнения отдельных сочинений, — вспоминает К. Аджемов. — Когда был задан вопрос о 2-м концерте Сен-Санса, Маргерит Лонг воскликнула: „У Вас великий Гилельс, он — идеальный исполнитель этого концерта!“»

Сохранились ее письма; некоторые, к сожалению, не датированы. Но я предупредил: буду говорить, «путая» годы, в целом.

Вот Лонг не смогла сдержать своих чувств — под свежим впечатлением она садится за письмо Гилельсу:

> *Я только что слушала Вас по радио. Это восхитительно. Никто не играет лучше, чем Вы. Я Вам говорю это. За это я Вас уважаю и люблю. Когда приедете на концерт в Париж?*
>
> *Маргерит Лонг*

И еще:

> *Дорогой друг!*
>
> *Только что слушала по радио великолепную трансляцию Вашего концерта Рахманинова. Я очень взволнована: какой Вы артист! Какой пианист! Это восхитительно, и я счастлива сказать Вам то, что думаю…*
>
> *Маргерит Лонг*

Когда не стало Маргерит Лонг, после ее похорон, Гилельс получил письмо от Жана Руара, музыковеда и критика, их общего друга. Трудно воспринять это спокойно.

Мой бесконечно дорогой Эмиль!

Я только что был в церкви Сен Фердинанд… где собралось множество музыкантов и друзей, пришедших отдать последний долг Маргерит Лонг.

Дорогой Эмиль, все, что ты желал, было выполнено. От твоего имени я принес великолепные розы, а также было и твое послание. Твоя дань уважения очень тронула всех, кто по-настоящему любил эту великую женщину.

Долгие минуты мои мысли были о тебе…

Твоя фотография была там, совсем рядом с ней… Я ей сказал «прощай» за тебя: от всего сердца я произнес это за тебя, которого она так нежно любила и так глубоко восхищалась тобой…

Ко всему сказанному я мог бы еще добавить, дорогой Эмиль, что ты присутствовал там, с истинными и большими друзьями, которые были удостоены дружбы и привязанности этой редкой женщины…

Прими, дорогой Эмиль, мою преданность тебе.

Руар

Помолчим…

Не раз выражала свое восхищение Гилельсом и Надя Буланже.

…Очень хотелось послать Вам мои наилучшие пожелания и сувениры. Поэтому я воспользовалась случаем поблагодарить Вас за ту радость, которую Вы доставили мне своим выступлением. Концерт Моцарта, записанный Вами и Вашей дочерью [Двойной концерт Es-dur], — это редкое явление, он исполнен ***безукоризненно*** *(выделено Н. Буланже. — Г. Г.), с чувством, с блеском.*

Вы должны быть горды и счастливы.

От души желаю Вам всего хорошего в 1976 г.

Надя Буланже

И еще, — по-видимому, прослушав какую-то запись Гилельса, возможно, подаренную им:

Какой приятный сюрприз и какая радость! Я даже не могла поверить в то, что услышала. Не могла произнести слово, когда слушала…

Надя Буланже

«Обозначу» и письмо, полученное Гилельсом из Канн в конце 1962 года.

Дорогой Гилельс!

Я сожалею, что не могу Вас услышать в Париже в это время, потому что сейчас я работаю на Юге страны. Из очень любезного письма Хачатуряна я узнал, что вы сыграли мое произведение. (Речь идет о фортепианном Концерте D-dur. — Г. Г.)

Это делает слишком много чести небольшому воспоминанию о Париже, написанному вот уже 12 лет [назад] для моего турне по Америке.

Я не сомневаюсь, что исполненное Вами, это произведение приобрело тот размах, которого не имеет в действительности, и я благодарю Вас за это от всего сердца.

С надеждой увидеть Вас вскоре и аплодировать Вам. Примите уверения, мой дорогой Гилельс, в моей искренней симпатии и восхищении Вами.

Ф. Пуленк

Сохранилась фотография; среди небольшой группы людей — Пуленк и Гилельс.

Пуленк написал Гилельсу незадолго до встречи Нового, 1963 года, оказавшегося последним в его жизни. В 1970 году у нас вышел большой том писем Пуленка — полный перевод французского издания 1967 года; мы проявили редкую оперативность: понадобилось всего три года. Письма Гилельсу там нет.

Неудивительно; думаю, ни во Франции, ни у нас никто и понятия не имел, что в руках у Гилельса такой документ! Знать об этом можно было только от него самого, а он — в своей обычной манере — молчал, не говоря уж о том, чтобы предлагать его издательству; а как было бы «кстати»: Пуленк — советскому исполнителю!

Особо отмечу, что обращение Гилельса к Концерту Пуленка не было результатом каких-то обстоятельств, скажем, знакомства с композитором во Франции. Нет, давным-давно, еще до войны, Гилельс не только часто играл Пастораль и Токкату Пуленка, но и выпустил их на пластинке. Он и позднее любил играть на бис Пастораль, как, скажем, в концерте 1980 года в Англии, — благо, это «значится» на компакт-диске.

Наконец, говоря о французском мастере, не обойду многозначительный факт, — скажу так: факт из его биографии.

Дело вот в чем. Как хорошо известно, Рахманинов (опять Рахманинов!) не очень-то жаловал современную музыку, говоря о «модернизме» с нескрываемой неприязнью. Из его «недружелюбных» высказываний — как и Метнера — можно составить занимательную антологию. Но вот в интервью 1933 года, отвечая на вопрос, почему он не играет произведения современных композиторов, Рахманинов говорит: «Причина проста, и нет нужды ее скрывать: я ничего не понимаю в современной музыке. Единственное произведение, которое попало у меня в фавор, наряду с неубывающим пристрастием к классике, это — Токката Пуленка. Она отличается богатством вдохновения и написана для музыканта с темпераментом».

В эти же годы в далекой России Гилельс играет Пуленка. Явственно слышится в этом, говоря словами Ахматовой, «двух голосов перекличка».

Теперь — выдержки из отзывов прессы на выступления Гилельса во Франции; беру наугад.

«В исполнении Эмилем Гилельсом Концерта Моцарта мы открыли очарование и глубину, настоящее изящество, лишенное всякого кокетства и придающее особую значительность тому, что он исполняет. Какое прекрасное легато! Какое чувство мелодии! Какая великолепная фраза! Какое чувство целого! Это было особенно поразительным в двух произведениях: в Концертах Пуленка и Шопена (ми-минор). Никогда Концерт Пуленка не исполнялся столь изумительно».

Еще. Элен Журдан-Моранж: «Нужно было видеть разъезд публики из театра Елисейских полей после концерта Гилельса! Люди не находили слов! Публика только что присутствовала на необычном спектакле: рояль, обыкновенный рояль, волшебным образом заменил собой оркестр! Сам Стравинский, думается, был бы ошеломлен, услышав свое переложение „Петрушки“, соперничающее в этом исполнении с многокрасочной палитрой оркестра. Мощь игры Гилельса граничит с чудом: при этом она столь гибка, что никогда не вызывает впечатления жесткости… Его великолепная интенсивность, его необыкновенная техника — все это поставлено на службу мысли…»

С «Петрушкой» связан многозначительный эпизод — о нем поведала Галина Черны-Стефаньска. На концерте Гилельса в Париже — может быть, на том самом, о котором только что шла речь, — присутствовал Артур Рубинштейн. За кулисами, при многочисленных слушателях, пришедших поздравить Гилельса, Рубинштейн сказал, что Стравинский написал фортепианную транскрипцию «Петрушки» для него, но отныне он никогда больше не будет это играть. Как же велика цена такого

признания!

Да, многое принес в дар Парижу Гилельс. Но и Париж не остался в долгу.

20 марта 1967 года в газете «Голос Риги» была напечатана заметка:

«Награда советскому пианисту.

Эмилю Гилельсу вручена золотая медаль города Парижа.

Франция хорошо знакома с творчеством замечательного пианиста, не раз выступавшего в залах Парижа и других городах страны, — сказал, вручая Эмилю Гилельсу медаль, председатель муниципального совета французской столицы П. Фабер. — Концертная деятельность Гилельса… способствует ознакомлению Франции с искусством Советской страны, с творчеством одной из самых музыкальных наций мира».

Во Франции Гилельс не только играл, но и записывался на телевидении. В американский фильм «Великие пианисты XX века» включены кадры: Гилельс играет Первый концерт Чайковского, дирижирует Андре Клюитенс. Дан только небольшой отрывок первой части — каденция, и то частично (концерт заснят целиком).

Когда не только слышишь, но и видишь — вблизи — Гилельса, испытываешь смешанное чувство восхищения и какого-то недоверия, что ли: не может быть! Так воздействует, говоря словами Даниила Шафрана, «его невероятное инструментальное могущество».

В 1957 году, в перерыве между концертами, Гилельса заполучило телевидение: в Страсбурге, в студии, был снят фильм, длящийся около получаса. Черно-белое телевидение делало еще только первые шаги; все было внове; никакого монтажа; вокруг рояля, отбрасывая тень, громоздко разъезжает камера, то удаляясь от Гилельса, то приближаясь и, естественно, мешая ему. Но его это не беспокоит: полнейшая отрешенность от «внешнего мира» и погруженность в музыку. Гилельс играет Экспромт f-moll Шуберта, три пьесы Чайковского и Токкату Прокофьева. Впечатление ошеломляющее. Ни одного лишнего «невыразительного» движения — все соответствует смыслу музыки. Руки Гилельса словно вторят рисунку фразы — или напоминают жесты скульптора, лепящего определенную форму. Более «приспособленных» рук — удобных, эластичных, сильных и мягких одновременно — не приходилось видеть.

Экспромт Шуберта — немалых масштабов — сыгран со свойственной Гилельсу цельностью. Образное богатство музыки передано без броских контрастов: разнообразие состояний находится в ином, более глубоком измерении. Музыка течет

неспешно, повествовательно. Но в ней — «балладность» главной партии, мятежная взволнованность связующей, светлая умиротворенность второй темы, сердечность дуэта, — оба перекликающихся голоса поручены левой руке — снизу и поверх правой, а в правой — почти неправдоподобная ровность журчащих шестнадцатых; пальцы — это хорошо видно — находятся так близко к клавишам, что, кажется, не отпускают их. Но это обманчиво: ни одна нота не передерживается, освобождается с необходимостью. Нет резона пытаться сделать то, что на бумаге невозможно: передать тончайшее гилельсовское интонирование — он придает каждому мотиву и даже интервалу речевую выразительность. Удивительно звучит рояль. На всем исполнении — печать грусти и поэтичности.

На языке Чайковского Гилельс говорит с подкупающей искренностью. Каждая пьеса наделена только ей присущим настроением. Две пьесы ор. 19 — непохожи друг на друга. Колорит «Вечерних грез» сумрачен, лишен «открытости»; краски заката приглушены…

Напротив, в светлые, «дневные» тона «одевает» Гилельс «Листок из альбома». Эту пьесу он неожиданно играет подвижнее привычного; перед вами непритязательная миниатюра, беглая зарисовка, поданная как бы невзначай, и лишь в среднем разделе проступает душевное волнение.

Третье сочинение Чайковского — «Юмореска» ор. 10 — нигде, кажется, не встречается больше в гилельсовской записи. Он увлечен и пьесой, и самим процессом игры; трудности изложения — скажем, аккордово-октавные фрагменты в крайних частях или шестнадцатые левой руки в среднем разделе — как будто только подогревают его азарт. Совершенство воплощения — редкое.

Наконец, Токката Прокофьева. Пианистический размах — беспримерен. Неуклонный ритм держит слушателя в неослабевающем напряжении. Темперамент неудержим, но он подчинен императивной воле, — полнейшее самообладание. Отчетливость игры, выверенность каждого пальца — в самых головоломных ситуациях — создают впечатление относительно нескорого движения; напряжение, разумеется, не спадает — лишь накапливается, и когда в коде, где ритмическая пружина как бы высвобождается и все несется с ошарашивающим ускорением к завершающему глиссандо, Гилельс, излучая невероятную, поистине атомную энергию, остается при этом «над схваткой»! Все можно слышать и видеть! Драгоценен французский телефильм.

Но двинемся дальше.

Хочу повторить: в поле нашего зрения попадают лишь

некоторые, далеко не все, страны, принимавшие у себя Гилельса. Сейчас на очереди самая нашумевшая его поездка, отзвук которой долго не утихал…

Открытие Америки

Шел 1955 год. Это был первый визит советского пианиста в эту страну. Организовывал гастроли неутомимый Сол Юрок, «предугаданный» еще Ткачом.

Тем, кто не жил в те годы, никакой рассказ, думаю, не даст о них, как теперь выражаются, адекватного представления. От того времени остались, казалось бы, стертые словосочетания: железный занавес, холодная война… На самом же деле за ними — глухая изоляция, вздорные обвинения, настороженная враждебность. Америка — крупнейшая страна загнивающего капитализма, перешедшего в свою последнюю, высшую стадию — империализм. Там — оскалившийся Уоллстрит, там окопались поджигатели новой войны…

Кстати, вы читали роман Николая Шпанова «Поджигатели»? Рекомендую.

На всех уровнях применялись непредставимо-изобретательные способы оболванивания читающих, слушающих и смотрящих. «…В классических (!) операх режиссеры выдумывают ложные сценические ситуации, — вспоминает в своей книге Галина Вишневская, — чтобы они отвечали идеологическим установкам. К примеру, в „Мадам Баттерфляй“ Пуччини, в постановке времен „холодной войны“, американский консул — по замыслу композитора, благородный, добрый человек — по воле режиссера превратился в циничного „дядю Сэма“. Вместо того чтобы во втором акте, ласково погладив по голове ребенка, восхищенно воскликнуть: „Ну что за волосенки! Милый, как зовут тебя?“ — он брезгливо, двумя пальцами, как к заразе, прикасался к нему, словно боясь испачкаться, хотя и слова, и музыка были те же. Подобных режиссерских „находок“ в спектакле было много, ими нужно было вызвать у публики неприязнь к американцам».

Упомянутый «дядя Сэм» — особо любимый персонаж карикатуристов и мастеров слова. На страницах газет он — долговязый, со злобной улыбкой — производил непотребные действия: вытряхивал из цилиндра огромные бомбы, пронзал тростью рабочего человека в спецовке, а раздутым мешком долларов, напротив, кого-то приманивал.

Правда, после памятного 1953 года напряжение будто бы стало спадать, но времени прошло всего ничего, и положение оставалось, в общем, прежним.

В такой обстановке Гилельс летит в США. Кроме всего прочего, в значительной мере это был, конечно, и политический

акт. Ажиотаж вокруг события — беспрецедентный. Хентова отмечает: «Можно сказать, что за нею [за поездкой Гилельса] следил весь мир». Так оно и было.

Известий из-за океана ждали с беспокойством — оправдает ли Гилельс доверие, выполнит ли свою миссию — прорвать блокаду, повернуть Америку лицом к нам, по крайней мере, — к нашему искусству…

Это сегодня поездка в Америку превратилась в дело чуть ли не будничное, во всяком случае, весьма доступное, но тогда…

Отлично помню свои волнения: как он там? Выдержит ли? — ведь кругом враги…

С тех пор минуло не одно десятилетие, многое доподлинно известно, и говорить сейчас о том, с каким триумфом прошли гастроли Гилельса, значит безнадежно повторяться и топтаться на месте.

«Ни одно американское путешествие русских музыкантов прошлого, — констатирует Хентова, — не имело такого широкого и бурного отклика, как путешествие Эмиля Гилельса». Нетрудно назвать этих музыкантов: Антон Рубинштейн, Анна Есипова, Василий Сафонов, Сергей Прокофьев…

Выразительно обрисовал «гилельсовскую ситуацию» тех лет А. Демченко: «Последним барьером на пути к глобальному престижу оказались Соединенные Штаты Америки… С тех пор его постоянно именуют гениальным, великим» (выделено А. Демченко. — *Г. Г.*).

Начинать в Америке Гилельсу предстояло в Филадельфии — с симфонического концерта. Он намеревался сыграть в один вечер Третий концерт Бетховена, Третий — Рахманинова и Третий — Прокофьева. Какая программа! Дирижировать должен был долголетний бессменный руководитель Филадельфийского оркестра знаменитый Юджин Орманди. Он был близким другом Рахманинова, часто играл с ним; первый исполнил «Симфонические танцы» — Рахманинов посвятил их Орманди и Филадельфийскому оркестру. (На репетиции Рахманинов сказал оркестрантам: «Некогда я сочинял для великого Шаляпина. Теперь он умер, и я сочиняю для артиста нового рода — для Филадельфийского оркестра».) Как пройдет первая встреча с таким музыкантом? Поймут ли они друг друга?

К счастью, у нас есть «свидетельские показания»: жена Гилельса Фаризет (русская «транскрипция» ее осетинского имени — Ляля Александровна) делала в блокноте сиюминутные записи для себя — в них живые подробности, которые могли быть известны только ей. (Я позволил себе кое-где изменить знаки препинания или поставить их там, где они вовсе отсутствуют.)

Начнем чуть раньше:

«*1 октября* [Нью-Йорк]. Утром позавтракали, пошли в Карнеги [концертный зал „Карнеги-холл“] смотреть рояль. Зашли в фирму „Стейнвей“. У входа огромный Милин портрет, в вестибюле аллегорические картины, Мендельсон „Сон в летнюю ночь“, Берлиоз, Рубинштейн, живопись маслом. Бюст Рахманинова работы Коненкова. Сопровождает нас потомственный представитель фирмы. Отец его — основатель фирмы. Переговоры с „Колумбией“. Телеграмма от Юджина Орманди. Русский ресторан (замечу: Гилельс не занимается. — *Г. Г.*)

2 октября. Миля чувствует себя неважно. Кружится голова. Насморк… В поезде по дороге в Филадельфию журналист из журнала „Таймс“ берет интервью, очень корректно. По этой же дороге в экспрессе брал интервью у Рахманинова, рассказывал о нем очаровательные подробности и мечте о Русском хоре. Приехали. Вокзал „Пенсильвания“. Немного похоже на Европу… отель „Барклай“. Пришел инспектор оркестра, который передал приглашение от Орманди».

Вот теперь главное:

«У Орманди (первая встреча). Орманди немного лысый. Волосы с явной „рыжинкой“; встретил тепло, с большим вниманием. Страшно подвижный, заметно хромает. Гостиная. Новая живопись. Фотография Тосканини (вдвоем). Говорит очень оживленно по-немецки. Очень предупредителен. Портрет Нины Кошиц на стене. Передал письмо от Браиловского из Женевы, полное восхищения перед Милей. Орманди просил Милю выступить в Вашингтоне. Миля сел за рояль, он стал рядом. Миля сыграл только тему Третьего [концерта]

Рахманинова, как он преобразился, немного уточнили темпы… Как-то сразу возник музыкантский контакт. Орманди не скрывал своего восхищения… Миля не смущался, оба с удовольствием „прошлись по партитуре“, Миля играл вдохновенно, по-юношески запальчиво, прекрасно… Оркестровое вступление с эмоциональным взрывом в финале Орманди, дирижируя, пропел. Миля за роялем „продирижировал“ этот эпизод, сыграли до конца. Орманди ошеломлен… вообще он страшно нервен… совсем другими глазами смотрит на Милю… Первый раз я услышала слово „грейт“ (*англ.* — великий. — *Г. Г.*) и полюбила это слово, я была счастлива, когда Милю „определяли“ этим словом»!

Но здесь же выяснилось: Орманди, по каким-то своим соображениям, хочет, чтобы Гилельс дебютировал Первым концертом Чайковского — и попросил его об этом. Такая замена,

разумеется, была не так уж просто осуществима, тем не менее Концерт Чайковского всегда был у Гилельса наготове, «в руках», и он согласился. (Концерты Бетховена и Рахманинова он сыграет чуть позже.) Определенный риск в этом был: Концерт «на слуху» в Америке (кстати, его первое исполнение Гансом Бюловом состоялось именно в Америке) — в начале двадцатых годов его играл Рахманинов, затем — Горовиц, Иосиф Левин, Артур Рубинштейн, да и почти никто из приезжавших гастролеров не обходился без него; сравнения должны возникнуть неизбежно. Но Гилельс не опасается, — и он выдержал любые возможные аналогии.

Назавтра после встречи с Орманди, *3-го октября*, — первое гилельсовское выступление в Америке. С Концертом Чайковского.

И вот — «Маленькая с дощатым полом, душная и крошечная комнатушка, — продолжаю цитировать путевой блокнот, — артистическая города Филадельфии (!), откуда Эмиль Гилельс ушел на неведомую толпу. „Неведомый Русский!“ И возвратился победителем… После концерта реакция публики похожа на стадион во время национальной игры „Регби“, свист, рев толпы мощной и восторженной — им, казалось, нет конца. Все газеты разбросали шапки названий и эпитетов. „Первый советский музыкант, покоривший Америку!“ Но среди восторженных восклицаний сразу появилось слово „грейт“ — великий, большой… Зал ответил не овацией, а буквально восторженным ревом, исходившим почти из трех тысяч глоток» и т. д. и т. п.

Но это было только начало. На следующий день — *4-го октября* — Нью-Йорк, Карнеги-холл. Повторение филадельфийской программы.

В день концерта Гилельс получил телеграмму:

> *Поздравляю с Вашим, большим успехом, сожалею, что не смогу быть сегодня вечером с Вами. Желаю следующих триумфов во время Вашего американского турне. Тепло приветствую Вас и госпожу Гилельс.*
>
> *Иегуди Менухин*

Корреспондент журнала «Огонек» сообщала в Москву:

«Свой первый концерт в Нью-Йорке советский пианист Эмиль Гилельс давал в Карнеги-холле с Филадельфийским оркестром под управлением Евгения [Юджина] Орманди. Этим концертом открывался нью-йоркский сезон 1955/56 годов.

У входа в концертный зал… каждого прибывающего встречали вопросом: „Нет ли лишнего билета?“

Билеты на все концерты Гилельса были проданы еще до того,

как советский пианист прибыл в Соединенные Штаты.

Среди людей, переполнивших зал, было немало профессиональных музыкантов.

На эстраде появился Эмиль Гилельс. Партер вежливо молчал. Аплодировала главным образом галерка. Впрочем, завсегдатаи Карнеги-холла не щедры на авансы. Но вот прозвучали последние аккорды концерта, несколько секунд в зале стояла тишина, а потом люди бросились к эстраде.

Четвертый, пятый и шестой раз советский пианист выходит на эстраду, а зал продолжает греметь аплодисментами. Нарушая старую традицию Карнеги-холла, где не приняты выступления на бис (откуда такие сведения? — *Г. Г.*), дирижер Орманди приглашает Эмиля Гилельса к роялю. Советский пианист играет прелюдию Баха, затем скерцо Мендельсона. Снова буря аплодисментов.

Лишь когда в зале вторично погасили свет, а служащие начали выносить пюпитры, публика направилась к выходам.

Я пошла за кулисы, но на лестнице, ведущей в артистическую, уже толпилась большая очередь: всем хотелось пожать руку советскому пианисту, высказать ему свою признательность. Мне так и не удалось протиснуться к Гилельсу. Он был окружен стеной людей, которые просили автографы, пожимали ему руку, обнимали его…»

Назавтра в газетах словно старались перекричать друг друга потерявшие равновесие музыкальные обозреватели. Они удостоверяли: никто не имел в Америке такого успеха со дня первых выступлений Горовица и Артура Рубинштейна; в этом же контексте вспоминалось имя и Яши Хейфеца.

Спустя много лет в Музыкальном словаре Гроува нью-йоркский дебют Гилельса отмечен как «сенсационный». Эти определения — сенсационный, триумфальный — произносились сразу же, по горячим следам дебюта, а в те годы они не употреблялись всуе.

Журналисты осаждали Орманди, желая знать его мнение о Гилельсе; он ответил: «Гилельс — один из величайших пианистов, которых мне когда-либо приходилось слышать и на концертах которых мне приходилось дирижировать».

Гилельс немедленно возвращается в Филадельфию: ему предстоит дважды сыграть с Орманди Третий концерт Рахманинова. В знакомом читателю блокноте (в дальнейшем так и буду называть его) появляется запись:

«*6 октября*. Репетиция. Пришла госпожа Цимбалист (мадам Кертис), чье имя носит Музыкальный институт Филадельфии… Совершенно очаровательная, интеллигентная женщина. На ее

секретере „приглашение“ на похороны Бетховена. Фотографии (70-летие Ауэра — молодые Рахманинов, Гофман, Цимбалист, Хейфец, старик Ауэр со скрипкой)…Миссис Кертис предложила привести на автокаре рояль „на минуточку“ (!) из Нью-Йорка и осуществила свое желание. Телеграмма от Ирины Рахманиновой…

Миссис Кертис очень волнуется, спрашивает у Орманди, чем нас угощать, не католик ли Гилельс и вообще, что он любит.

Днем в Музыкальной Академии Миля играл Третий [концерт] Рахманинова с Филадельфийским оркестром, с Орманди. Играл замечательно! Большой успех. Крики. Толпа на улице; полицейский, перекрывший движение, не растерялся — взял автограф у Гилельса».

Еще строчки из блокнота: «Потрясенная, восторженная публика слушала его, не стесняясь слез… Третий концерт Рахманинова — Орманди, Гилельс, Филадельфийский оркестр… Взволнованная огромная лавина людей после концерта; рядом с Гилельсом заплаканная Ирина Сергеевна [Рахманинова], нежно обнимающая Гилельса бледная Сатина, которой трудно было говорить».

Теперь — опять в Нью-Йорк, где на очереди — через два дня — ответственнейший первый *сольный* концерт в Америке.

Спустя почти полвека после начала гилельсовских гастролей в Америке замечательный английский музыкальный писатель Норман Лебрехт в одной из своих книг вспомнил: «Концерты Эмиля Гилельса в Филадельфии собрали невиданное число слушателей, а на его дебют в Карнеги-холле приехали все пианисты, способные добраться до Нью-Йорка».

Но прежде я должен поведать историю, имеющую поистине символическое значение.

Начну издалека.

Читатель, вероятно, помнит: Владимир Вильшау, близкий друг Рахманинова, сразу же после Московского конкурса 1933 года сообщил Рахманинову имя победителя — Гилельса; через несколько лет, в 1937 году, Вильшау в письме к Рахманинову еще раз упомянул имя Гилельса. А уже на следующий год Гилельс стал единоличным лидером Брюссельского конкурса; в жюри был Артур Рубинштейн, которому, как известно читателю, Гилельс был давно знаком — с 1932 года. С тех пор при каждом удобном случае Рубинштейн рассказывал о Гилельсе, — и Брюссель прибавил, конечно, к его восторгам новые краски. Невозможно себе представить, чтобы Рубинштейн не рассказал Рахманинову, с которым в эти годы часто встречался, о нашумевшем Брюссельском конкурсе.

Все, так сказать, одно к одному.

Рахманинов заинтересовался, стал следить за Гилельсом: ловил по радио его выступления, восхищался…

У нас привычно писали о Рахманинове, как он искал по приемнику передачи из России и особенно любил слушать Краснознаменный Ансамбль песни и пляски. А самым «звучащим» пианистом был тогда Гилельс…

У Рахманинова была медаль, преподнесенная ему, по-видимому, к шестидесятилетию; на ней отчеканен профиль Антона Рубинштейна, над которым — по полукруглому ободу — слова: «Кто его заменит». К медали прилагался диплом. И вот Рахманинов — в последние свои годы, в начале войны — принял решение: передать эту медаль «дальше» — Гилельсу! Он собственноручно переадресовал диплом — «Эмилю Гилельсу» и подписал его. Во исполнении воли Рахманинова все это передала Гилельсу С. Сатина.

Масштаб этого события, без преувеличения, — исторический.

К величайшему сожалению, впоследствии — при драматических обстоятельствах — диплом пропал, но медаль сохранилась.

Так закончилась эта история.

Нетрудно догадаться: Гилельс о рахманиновском даре не распространялся; потому-то никаких следов не найти, — пусть они останутся хотя бы на этих страницах.

В продолжение этой темы.

В Америке с Гилельсом пожелал встретиться Александр Федорович Керенский, — он просил Сола Юрока познакомить… Разумеется, такая инициатива не могла исходить от Гилельса — в те годы это было абсолютно исключено; само имя Керенского — непроизносимое! — принадлежало какой-то доисторической эпохе, и не было известно толком, жив ли он.

Юрок все устроил. И Керенский сказал Гилельсу, что много слышал о нем от Рахманинова, который говорил ему, что в такое смутное время в России появился гениально одаренный чудо-пианист. И добавил от себя, как он рад, что в его стране родился такой артист…

Итак, мы в Нью-Йорке. Сольный концерт. Первый. Карнеги-холл. В блокноте — то, что создает иллюзию нашего присутствия там, «внутри» — никто не мог этого знать: «Миля нервничает. Очень. Программа — Моцарт, Шопен, Шостакович, Прокофьев (Моцарт — Соната B-dur KV 570, Шопен — Соната b-moll № 2, Шостакович — Прелюдии и фуги № 1, 5, 24; Прокофьев — 6 „Мимолетностей“, Токката. — *Г. Г.*)

Приехали за двадцать минут до концерта (живем рядом, в отеле) на машине, которой трудно протиснуться. Огромная толпа у Карнеги. Полиция суетится, подгоняя приезжающих; масса людей, пробка машин…

Поехали с переулка к артистическому входу; здесь тоже огромная толпа… Страшно волнуюсь, не показываю вида, говорю спокойным „равнодушным“ голосом; больше молчим. Первый Сольный в Нью-Йорке…

Миля старается собраться, ходит в артистической, отчеканивая каждый шаг. Гул публики доносится из зала… Г-н Шанг понял, наконец, вышел из артистической. Благословляю Милю холодными руками. Еще есть немного времени… приходят за мной, оставляю Милю, ведут в ложу. „Все газеты Нью-Йорка присутствуют, много народу не попало на концерт, — давно не видел такой публики“, — говорит г-н Шанг-старший. „Вы видите, что делалось у входа на 57-й?“ Зал шумит в нетерпении…

Вышел Миля. Лишь первое мгновенье волнение нахлынувшее хотело овладеть им. Бледный, не потерявший самообладания, сел, быстрым коротким движением пальцев обеих рук откинул фалды фрака, а вместе с этим, только ему присущим гордым движением, отбросил „суету сует“, накопившееся волнение, отсекая себя от всех…

Теперь он *один*… закрыл глаза. (Миля! Господи, защити нас!) Началось… Как он играет! Все исчезло… какое вдохновение! Он властвует над всеми душами… В зале слушающая тишина, все понимающая, взволнованная, недышащая… Он сидит и творит чудеса… Зал замер…

Что творилось после концерта! Благодарные и взволнованные американцы… крики… громкие… Бисы слушали стоя. Иду к Миле с г-ном Шангом. Никого не пускают. „Здесь господин Крейслер, он хочет видеть Гилельса“. Фриц Крейслер входит с вытянутыми вперед руками, целует Милю, берет руку в свои обе руки, лицо красное, взволнованное… Публика затихла, прислушивается в почтении… „Благодарю Вас, сегодня я встретился с Вашей душой… здесь играют… (движение вторым и третьим пальцами правой руки, имея ввиду ‘туше’, как здесь принято называть), но то, что делаете Вы, им недоступно. Ваша игра потрясла меня. Вы Великий Артист!“

Небольшого роста, с „ежиком“ белых волос, Великий Крейслер одарил Милю за все пережитое…

На следующий день, утром в отеле, в номере раздался звонок. „Вам от господина Крейслера письмо, с просьбой передать“.

Фриц Крейслер прислал фотографию: „Живая история“ сидит со скрипкой, внизу на белом поле — нотный стан его рукой,

подпись и теплые пожелания на немецком (!): „Эмилю Гилельсу от всего сердца, его почитатель, с лучшими пожеланиями“… Нотный стан от руки, скрипичный ключ, на нем „Фриц Крейслер, октябрь 1955 г., Нью-Йорк“.

(Фотография всегда в кабинете — среди других, дорогих и любимых сердцу музыкантов.)»

На другом листке блокнота: «…Звонил Горовиц — приглашал нас в воскресенье, в 8 часов. Все фирмы предлагают записи, все дирижеры предлагают свои „услуги“»…

«Потрясающая Милина пресса!!»

И еще: «Встреча, незабываемая, с Артуро Тосканини, великолепно описана самим Гилельсом. Мы были на вилле у Маэстро, с Горовицем и Вандой [жена Горовица]. Слушали запись Седьмой симфонии Шостаковича, слушали его рассказы. Волнительная встреча… после симфонии — его комментарий, плакал он сам, мы, потрясенные от прослушанного, с трудом сдерживали волнение…» (Фотография на рояле Гилельса: «Эмилю Гилельсу с сердечной памятью Артуро Тосканини 1955».)

21 октября. Чикаго.

Симфони-холл. Сольный концерт. Со дня первого сольного прошло десять дней. Сыграв за это время в Карнеги-холле еще Третий Бетховена и Третий Рахманинова, Гилельс не повторяет нью-йоркскую сольную программу — все другое, за исключением лишь Сонаты Моцарта.

Программа выглядит так: Моцарт — Соната B-dur KV 570, Бетховен — Соната № 23, «Аппассионата», Прокофьев — Соната № 3, Лист — Испанская рапсодия.

На концерте — множество слушателей, приехавших специально из других городов.

Еще в Нью-Йорке, отыграв упомянутый концерт (Третий Бетховена и Третий Рахманинова), Гилельс получает значимое послание.

Вот его полный текст.

> *Нью-Йорк, 17 октября 1955 Дорогой г-н Гилельс,*
>
> *пишу Вам, чтобы сердечно пригласить Вас выступить в концерте, который состоится 24 октября этого года в штаб квартире ООН в связи с празднованием Дня ООН.*
>
> *Это уже стало обычаем — отмечать здесь, в штабквартире, важные дни в календаре ООН, и это часто принимает форму концертов. Мы надеемся, что десятый год существования ООН будет отмечен концертом, программа которого будет соответствовать важности этого события.*

В нашем концерте примет участие Симфонический оркестр Нью-йоркской филармонии под управлением известного молодого американского дирижера г-на Леонарда Бернстайна.

Я также пригласил сэра Уильяма Уолтона продирижировать одним из его собственных сочинений.

Если Вы сочтете возможным принять мое предложение и исполнением одного из концертов великого русского композитора подчеркнете многонациональный характер нашей программы, то я буду очень рад.

Искренне Ваш

Даг Хаммаршельд,

Генеральный секретарь

Гилельс, конечно, согласился, он сыграл с Бернстайном — с шумными «последствиями» — Первый концерт Чайковского.

Советский артист в ООН! Подумать только! По тем временам — событие экстраординарное.

Вновь пришло письмо.

Нью-Йорк, 27 октября, 1955 Дорогой г-н Гилельс,

мне хочется тотчас же написать Вам и сердечно поблагодарить Вас за Ваше участие в концерте Дня Объединенных Наций в прошлый понедельник. Я уверен, что Ваше изумительное исполнение Концерта Чайковского станет одним из незабываемых событий всех наших торжеств.

Я очень горд, что мы смогли хорошо организовать празднование десятой годовщины нашей Организации, в котором участвовали всемирно известные артисты.

Я чрезвычайно благодарен Вам за то, что Вы так любезно откликнулись на мое приглашение. Примите мои наилучшие пожелания.

Даг Хаммаршельд,

Генеральный секретарь

Играть в день ООН — достаточно рискованный для советского артиста шаг. Но, забегая вперед, упомяну о ситуации еще более сложной. В один из своих последующих приездов в США Гилельс получил приглашение принять участие в торжестве по случаю Дня Прав Человека. Это понятие — права человека —

звучало для нас тогда, в шестидесятые годы, — если вообще звучало — как некий откровенно антисоветский выпад. Гилельс мог бы красиво отказаться, сославшись, хотя бы, на перегруженность концертами. Но он не стал осторожничать. В «ответ» через несколько дней пришло письмо из ООН.

16 октября 1966 г.

Дорогой г-н Гилельс,

позвольте выразить Вам мою самую сердечную благодарность за Ваш интерес и щедрость, которые Вы проявили, приняв участие в праздновании Дня Прав Человека 1966 года. Этот день имеет большое значение для нас, и Ваше искусство будут помнить здесь долго. Я чрезвычайно благодарен Вам за Ваши особые усилия, которые Вы, несмотря на Ваше суровое расписание, затратили, приняв участие в праздновании.

Искренне Ваш

У Тан,

Генеральный секретарь

Это письмо — не единственное выражение признательности. Несколькими днями раньше Гилельс получил и другое:

Нью-Йорк, 12 декабря 1966 г.

Мой дорогой маэстро Гилельс,

примите, пожалуйста, нашу самую теплую благодарность за Ваше содействие большому успеху концерта в честь Дня Прав Человека. Ваша блистательная игра надолго запомнится многонациональной аудитории. Мы Вам очень обязаны. Благодарим Вас также за Вашу доброту и ценное сотрудничество.

Приветствую Вас и мадемуазель Гилельс.

Искренне Ваш

Джефф Спаркс

Возвратимся к первому американскому турне. Завершающий концерт Гилельс дал в Вашингтоне, в столице.

Скажу здесь, о чем не упоминал по отношению к другим странам: как только была малейшая возможность, Гилельс всегда — как и на родине — бродил по незнакомому городу, присматривался, запоминал, обязательно бывал в картинных

галереях, музеях — Лувр, Прадо, Метрополитен…

Читаем в блокноте: «*Вашингтон* (здесь и далее выделено женой Гилельса. — *Г. Г.*). Национальная галерея. Фальк как-то сказал: „Будете в Вашингтоне, поклонитесь ‘Мадонне Альба’“. Выполнили это поручение со щемящей тоской. Вот она, перед которой мы сидим. Миля расстроен… *Ее* номер 5, в галерее № 9; направо от нее Боттичелли, Мадонна, налево — Филиппино Липпи — Мадонна. Тут же „наш“ Святой Георгий, Польский офицер с серьгой, „Венера перед зеркалом“ Тициана, „поменяв“ местожительство, позволила свое жемчужное тело покрыть толстым слоем лака… Все наши, эрмитажные; невосполнимый ущерб искусству России».

Замечу: написано не тогда, когда стало «можно».

И наконец — завершая «открытие Америки».

В ноябре 1955 года А. В. Грейнер, директор концертного отдела фирмы «Стейнвей», близкий друг Рахманинова, получил письмо из Калифорнии; оно заканчивалось так: «Передайте, пожалуйста, привет господину Гилельсу от незнакомого с ним И. Г.»

И. Г. — это Иосиф Гофман. В письмо было вложено его фото для Гилельса.

Закончилось первое американское турне; его «результат» требовал продолжения — и на протяжении последующих лет Гилельсу регулярно приходили приглашения из США, — его ждали, можно сказать, скучали без него. Пресса подчеркивала, что в Америке приезжему артисту чрезвычайно трудно поддерживать интерес к себе: идет время и элемент «свежести», присущий первому появлению, мало-помалу утрачивается. Но с Гилельсом — не так: он не только не потерял «любопытства» к себе, но с каждым приездом — к превеликому удивлению видавшей виды прессы — его успех возрастал. Это — одна из постоянных тем газетных и журнальных публикаций.

«Возможно ли, что Эмиль Гилельс стал еще лучше? — вопрошала газета „Нью-Йорк Таймс“ (1964). — Играя тут в последний раз, советский пианист ярко продемонстрировал, что он входит в немногочисленную группу самых выдающихся пианистов мира. Но вчерашнее сольное выступление в Карнеги-холл свидетельствует, что, кажется, он превзошел даже уровень прошлых лет. Его игра была исключительной по чистоте. Но он поднялся на недосягаемую высоту в умении донести до слушателя самую душу музыкальных произведений».

Газета «Детройт Ньюс» (1962): «…Он вновь продемонстрировал, что является гигантом среди самых техничных исполнителей и что, самое главное, никогда не

останавливается на достигнутом. Глубина и зрелость его исполнения оставили в тени даже наиболее значительные успехи, достигнутые им в прошлые годы».

«Вашингтон Дейли Ньюс» (1961): «Вчера Эмиль Гилельс возвратился в Контитьюшен-холл и вызвал еще более бурную овацию, чем на предыдущих концертах».

«Нью-Йорк Таймс» (1965): «Еще гастроли 1962 года показали, что Гилельс принадлежит к небольшому числу великих пианистов мира, но вчерашней игрой в Карнеги-холле он затмил свои прежние выступления». А известный музыкальный критик Гарольд Шонберг вынужден был — для усиления воздействия своих слов — прибегнуть к такому пассажу: он написал, что еще десять лет назад, после дебюта Гилельса в США можно было сказать, что он «большой талант, но теперь эти слова были бы оскорблением. Он один из величайших пианистов нашего времени».

Как уже было сказано, Америка нетерпеливо ждала новых приездов Гилельса.

«Нью-Йорк уорлд телеграф энд Сан» (1965): «После отсутствия, которое показалось нам непростительно долгим, вчера вечером Эмиль Гилельс снова выступил в Карнеги-холле с ошеломляющим успехом…»

Тема «непростительно долгого отсутствия» Гилельса постоянно занимает страницы американских газет, хотя он бывал в Америке — почти без исключений — через сезон.

Конечно же, в этом Америка не одинока. Голландия: «Мы надеемся слышать великого маэстро более часто».

Билеты, как правило, распродавались задолго до начала его гастролей. И публика отдавала ему должное полной мерой — разумеется, не только за океаном.

Однажды Рахманинов шутливо сообщал в одном из писем: «В Голландии дал пять концертов. Меня там так избаловали, что, если теперь публика вся in corpore (лат. полностью) не поднимается при моем входе и после конца большой вещи, то я уже недоволен. Требую почтения!»

Гилельс привык к подобным демонстрациям. Корреспондент ТАСС сообщал из Нью-Йорка (1965): «Публика награждала пианиста бурными овациями не только в конце программы; она подолгу, стоя, рукоплескала ему после каждой исполненной вещи».

Газета «Кэпитал Таймс», Вашингтон (1962), заголовок: «Гилельса встречают бурной овацией стоя».

Еще: стоя, слушатели «устроили ему по окончании концерта небывалую овацию…»

Корреспондент «Советской культуры» (1964): «Битком набитый зал встретил появление советского пианиста стоя».

Достаточно, кажется.

Скажу и о том, что обычно на гилельсовских концертах слушатели «оккупировали» часть сценического пространства.

Корреспонденция из Нью-Йорка: «На сольных концертах публика обычно занимала не только зал, но и б*о*льшую часть сцены, а иногда и „яму“ для оркестра».

Американская критика не скрывала своего предпочтения: «Американо-советский культурный обмен привел на наши берега многих прекрасных артистов — Рихтера, Ойстрахов (старшего и младшего), балет ГАБТ и т. д., — писала Луиз Гайлер в газете „Энн Арбор Ньюс“ (1962), — но никто из них не произвел на меня с первого раза такого впечатления, как этот сказочно одаренный пианист».

Или: «Шуберт… в тех моментах, где мы могли сравнивать его исполнение с другими, легко утвердил превосходство Гилельса».

«Нетрудно понять, — как бы подытоживает свои впечатления музыкальный обозреватель Льюис Бьянколли, — почему билеты на концерты Эмиля Гилельса распродаются за недели и месяцы вперед, и почему американцы бывают поражены его игрой».

Насмотревшись на реакцию зала, рецензент канадской газеты задавался вопросом: «Существует ли на свете еще пианист, способный вызвать подобный энтузиазм?» (Григорий Пятигорский, делясь своими наиболее сильными впечатлениями, полученными за концертный сезон, писал в Москву своему брату, А. П. Стогорскому (он и показал мне письмо): «Гилельс, больной, с температурой, но играл — потрясающе».)

В 1969 году американский журнал «Стерео ревью» провел конкурс граммофонных стереофонических записей. Из четырех тысяч (!) пластинок лучшим был признан альбом Гилельса — пять концертов Бетховена с Кливлендским оркестром и Джорджем Сэллом.

Трогательно выражала Америка свое преклонение перед Гилельсом. В Детройте четыре месяца бастовали печатники — не выходила ни одна газета. Но рецензии на концерт Гилельса были выпущены на отдельных листках.

Долго можно было бы рассказывать…

Когда Гилельс завершил очередное — марафонское, по определению печати, — турне по США, корреспонденты спросили: какова его оценка результатов гастролей; он ответил: «Не могу пожаловаться. Меня здесь всегда хорошо принимали…» Согласитесь, читатель, Гилельс ничего не преукрасил.

Гастрольные будни

Грохот гилельсовской славы как бы совершенно заглушил, если можно так выразиться, события его повседневных гастрольных будней — каков он «в жизни», как себя ведет? Через десятилетия появилась книга, проливающая на это свет. Ее автор — Франц Мор, главный настройщик компании «Стейнвей и сыновья», замечательный мастер своего дела, — назвал свои воспоминания так: «Моя жизнь с великими пианистами», посвятив отдельные главы пяти пианистам, это — Горовиц, Артур Рубинштейн, Гилельс, Клиберн, Гульд. В интересующей нас главе Гилельс-человек предстает с неожиданной стороны и в нестандартных ситуациях. Цитирую:

«Я настраивал рояль для Гилельса и путешествовал вместе с ним на протяжении длительного времени… Поскольку он немного разговаривал по-английски и очень хорошо владел немецким, мы часто общались по-немецки и стали близкими друзьями.

Несколько раз Гилельс просил меня подвозить его на концерты на моей машине, и я с удовольствием делал это. Когда в компании („Стейнвей и сыновья“. — *Г. Г.*) узнали, что я вожу его в своей машине, то сильно разволновались. „Франц, — было сказано мне, — вы понимаете, что за ним — вся Россия, и если когда-нибудь с ним что-нибудь произойдет, у вас будут большие неприятности“. Однако, несмотря на это предупреждение, поскольку мы были близкими друзьями, я по-прежнему продолжал подвозить его. Конечно же, нас всегда сопровождал еще один джентльмен — „переводчик“ Гилельса. Это был человек из советского посольства, и я ни мгновение не сомневался, что он был приставлен к нам главным образом для того, чтобы следить за тем, как бы Гилельс „не потерялся“»…

Как-то он сказал мне: «Франц, я так сильно тоскую по дому. Я с нетерпением жду, когда снова вернусь в свою небольшую квартирку на улице Горького в Москве». (Ф. Мор с семьей живет в отдельном большом доме. — *Г. Г.*)

Несмотря на то, что его сопровождала жена, ему не нравилось жить в Америке… Разумеется, за ним пристально следили, и он не видел ничего, кроме своего гостиничного номера, а гостиничные номера все одинаковы…

Почему-то какой-то голос внутри меня говорил: «Нужно подарить ему *Библию*» (выделено Ф. Мором. — *Г. Г.*). Помню, как тем вечером я пришел домой и рассказал Елизавете [жене] о своем чувстве и что я думал но этому поводу. Она сказала:

«Хорошо, давай подарим ему Библию. В России Библию днем с огнем не сыщешь».

Мор купил Библию на русском языке.

«Я взял подарок с собой на следующую репетицию в Карнеги-холл, книга лежала у меня в сумке, прямо на сцене. Вокруг Гилельса всегда были какие-то люди, поэтому мне пришлось терпеливо ждать возможности исполнить свой замысел.

Наконец, у меня появилась такая возможность. „Переводчика“ Гилельса позвали к телефону, и его разговор затянулся. Поэтому я схватил завернутую книгу, подошел к роялю, за которым играл Гилельс, и сказал: „Маэстро, скоро наступит Рождество, обычно на этот праздник мы дарим друг другу подарки. Это подарок для Вас от меня и Елизаветы“. Он тотчас спросил: „Франц, что это?“ — Маэстро, — ответил я, — там то, что Вы не достанете в России.

Он очень быстро взял сверток и положил его в дипломат под свои ноты. Это меня сильно встревожило, потому что тем же вечером должен был состояться концерт, он начнет доставать свои ноты из дипломата, и я не знал, как он отнесется к тому, что ему подарили Библию.

Гилельс выступил с концертом тем вечером, как всегда, с неизменным успехом, а на следующее утро я работал в здании компании, когда в 9 часов утра он позвонил. „Франц! Франц! — воскликнул он. — Что Вы наделали?“

Про себя я подумал: „Ну вот, что же теперь будет?“

Он продолжил: „Франц, что Вы наделали? Вы подарили нам Библию. А я всегда хотел, чтобы она у меня была… После концерта мы сели вместе на кушетку, я и моя жена, и стали вместе читать…“

Само собой разумеется, я очень обрадовался. Я молился за Эмиля Гилельса и его жену, когда они возвращались обратно в Советский Союз вместе с Библией».

Прошел год, Гилельс снова в Америке. Франц Мор пригласил его с женой к себе домой. Гилельс с благодарностью согласился, подыскав в своем расписании единственное свободное число. Все было уговорено, но вдруг Мор вспомнил, что это воскресенье, а он всегда в этот день присутствует на службе в церкви. Дальше цитирую: «Поэтому я снова повернулся к Эмилю и сказал: „Маэстро, Вы знаете, 2 ноября — это воскресенье, а по воскресеньям мы ходим в церковь“.

Он без промедления ответил: „Отлично, тогда мы тоже пойдем с вами. Мы ни разу не были в церкви. Мы будем вам очень признательны, если вы возьмете нас с собой“.

Я очень обрадовался такому исходу дела… (все состоялось,

как было задумано. — *Г. Г.*)

Вскоре они вернулись домой, в Россию, и я помню, когда они снова приехали на следующий год с концертами, первое, что сказал мне Эмиль, было: „Франц, ваша Библия — это такое большое благословение. Можно я задам Вам вопрос? Я часто одалживаю мою Библию некоторым из моих друзей, может быть, есть возможность приобрести еще несколько экземпляров?“

Хорошо, — ответил я. — Сколько у вас друзей? Сколько Библий вам нужно?

Как Вы думаете, можно было бы достать восемь Библий? — спросил он.

Конечно же, я с удовольствием купил восемь Библий на русском языке, чтобы маэстро мог привезти их своим друзьям в России».

В наши дни вся эта история звучит совершенно невинно, — кого можно удивить Библией?! Ею даже размахивают, как флагом, те, кто в оные времена штудировал совсем другие книги. Но тогда… Вообразите себе, читатель, что стоит за этим многоточием.

Закончу заокеанскую тему развернутой статьей, помещенной в журнале «Америка» — он выходил на русском языке. Переписываю большой раздел.

«В день концерта руководители Национального симфонического оркестра дали в честь г-на Гилельса обед… разговор за столом скоро коснулся современной американской музыки. Г-н Гилельс откровенно признался, что его знакомство с ней довольно ограничено. Правда, кое-что из нашей музыкальной литературы он знает — главным образом, произведения Сэмюэла Барбера, Аарона Копленда и Роя Харриса… но пока он еще не включил в свой репертуар ни одной американской пьесы. С особенной теплотой г-н Гилельс отозвался о Барбере, причем наибольших похвал удостоилась его исключительно красноречивая фортепианная Соната (1949). Г-н Гилельс сказал даже, что Барбер, по его мнению, один из лучших ныне живущих композиторов. Монументальная Фантазия для фортепиано (1957) Аарона Копленда — одна из самых удачных появившихся в США фортепианных пьес послевоенного периода — осталась неизвестна. Впрочем, он выразил желание ближе познакомиться с нашей музыкой и с удовольствием рассказал о большой связке американских нот, поднесенных ему на прошлой неделе при посещении Джульярдской школы в Нью-Йорке. Г-н Гилельс намеревался изучить их по возвращении в СССР.

Затем собеседники занялись сравнительной оценкой ряда

американских симфонических оркестров. Г-н Гилельс, разумеется, познакомился со многими из них на личном опыте… В последнее время все шире распространяется мнение, что эра „великой тройки“ (оркестров Бостонского, Нью-Йоркского и Филадельфийского) миновала безвозвратно и что не меньше пяти–шести других оркестров достигли такого же технического и артистического совершенства. Это мнение было высказано и присутствующими, называвшими в качестве примеров высокого американского симфонизма оркестры Вашингтона, Кливленда, Питтсбурга, Сан-Франциско, Цинциннати и Чикаго…

Исполнение Эмилем Гилельсом Концерта Чайковского привлекло в тот вечер до трех с половиной тысяч восхищенных слушателей, заполнивших огромный зал. Под конец вся публика поднялась с мест и разразилась долго не смолкавшими аплодисментами. Трактовка Гилельса отличалась большим своеобразием, и музыкальные критики разошлись в своих оценках. (Обратите внимание — в чем именно. — *Г. Г.*).

Рецензент газеты „Вашингтон пост“ нашел, что пианист наложил свой отпечаток на весь концерт и получил от дирижера поддержку; между солистом и оркестром царило почти полное единодушие. „Вашингтон ивнинг стар“ такого единодушия не отметила, но и ее критик писал: „При исполнении Концерта Чайковского г-н Гилельс обнаружил все те чудесные качества, которые делают его столь волнующим артистом для слушателя: совершенно ослепительную технику, жилку чистейшей поэтичности, колоссальную мощь и исключительное владение всеми пианистическими средствами. Со времен Горовица никто не потрясал слушателей такими стремительными октавами в последней части, а прозрачная ясность более спокойных страниц партитуры приобрела чарующую прелесть“.

На следующий день рано поутру Эмиль Гилельс с супругой осмотрели Белый Дом, а затем отправились в Библиотеку Конгресса, где устроена выставка наиболее драгоценных музыкальных сокровищ, хранящихся в Библиотеке: рукописей, печатных нот и книг о музыке. Гилельса и его спутников тепло приветствовал заведующий отделом Библиотеки Гарольд Спивак — и уже несколько минут спустя завязалась оживленная беседа на музыкальные темы. Д-р Спивак проводил пианиста и его жену в рассчитанный на 510 мест зал имени Элизабет Кулидж, где многие величайшие артисты мира давали камерные концерты. Воспользовавшись случаем, д-р Спивак выразил надежду, что и Эмиль Гилельс когда-нибудь почтит зал своим участием, быть может, в качестве пианиста в одном из концертов Джульярдского струнного квартета, который, начиная с сезона 1962/63 годов,

станет постоянным ансамблем Зала имени Э. Кулидж и будет играть на его знаменитых страдивариусах. Джульярдский квартет недавно вернулся из турне по Советскому Союзу, где он имел большой успех. К предложению д-ра Спивака пианист отнесся с нескрываемым интересом. Затем заведующий Музыкальным отделом разложил перед своими посетителями подлинные манускрипты таких великих мастеров, как Моцарт, Бетховен, Брамс и Шуберт, и г-н Гилельс склонился над ними с максимальной сосредоточенностью и, несомненно, почувствовал себя в своей стихии. Атмосфера сразу стала еще более неофициальной и непринужденной. Пианист еще долго изучал рукопись сочиненной Брамсом каденции к одному из фортепианных концертов Моцарта — автограф, несомненно, показался ему исключительно интересным. После этого он случайно бросил взгляд на только что вышедшие из печати ноты „Патронной музыки“ — экспериментальной вещи Джона Кейджа, одного из наиболее крайних и спорных композиторов музыкального авангарда Америки. Нотное письмо, использованное Кейджем для данной пьесы, не имеет ничего общего с издавна знакомыми музыкантам всего мира знаками: каждая страница похожа скорее на колонию больших расползающихся амеб, нарисованных к тому же весьма неумело. В глазах пианиста забегали веселые огоньки. Он рассматривал „ноты“ Кейджа, перевернул их вверх ногами, подержал против света и, наконец, спросил: „Знаете, что это такое?“ Никто не откликнулся. Тогда г-н Гилельс сам себе ответил: „Ясно — это рентгеновский снимок. Снимок желудка какого-то музыканта“, — и похлопал себя по соответствующей части туловища.

Не так уж много времени провел пианист в Библиотеке Конгресса (вечером концерт. — *Г. Г.*), но успел покорить всех своим добродушным остроумием, скромностью и дружелюбием. Расставание было проникнуто искренним сожалением, и д-р Спивак выразил чувства всего музыкального мира Америки, когда, прощаясь с посетителем, он высказал надежду на то, что в будущем визиты г-на Гилельса в Соединенные Штаты станут еще более частыми и еще более продолжительными».

Я уже имел случай оговориться, что не ставлю перед собой задачу «перечислять» все гилельсовские маршруты и сознательно опускаю — в некоторых случаях до поры до времени — разговор о многих странах, где проходили его гастроли.

Томас Манн высказал такую мысль: «Признание за границей — это прижизненное признание потомства». Гилельсу посчастливилось узнать это признание будущих поколений.

Выступления на Родине

Но пора, наконец, возвратиться на нашу землю. Ведь гилельсовская деятельность протекает параллельно — и там, и здесь, — и разделение, понятно, чисто условное. Гилельс везде, разумеется, «такой же» — где бы ни играл.

Не берусь воссоздать полную картину его деятельности в первое послевоенное десятилетие — намечу лишь только «основные направления». Концерты его проходят в громадных залах культурных центров и в отдаленных поселках — их график чрезвычайно уплотнен.

Репертуар постоянно расширяется. Упомяну, к примеру, некоторые крупные сочинения с оркестром; это d-moll'ный и Пятый Бранденбургский концерты Баха, Первый концерт Мендельсона, Andante spianato и Большой блестящий полонез Шопена, Симфонические вариации Франка, леворучный Концерт Равеля, Четвертый концерт Рахманинова…

Нередко Гилельс включает в свои программы произведения, не входящие в «привычный» список. Он играет Гранадоса и де Фалью — композиторов для нас тогда достаточно экзотических. И русская музыка, разумеется, «не отстает». Гилельс дает жизнь Алябьеву, который предстает композитором широкого диапазона, а не только автором «Соловья». Гилельс играет Квинтет, Трио, Сонату для скрипки и фортепиано; в начале нового столетия одна из зарубежных фирм выпустит все эти записи на компакт-диске. Впервые исполняет Гилельс никому не известное недавно найденное Трио Бородина.

В связи со сказанным — коротко об ансамблевой сфере, занимающей в гилельсовском исполнительстве важное и, если можно так выразиться, естественное место. Дело в том, что игра солиста в ансамблях обставляется, бывает, особыми «преимуществами», вроде: икс достиг зенита в своей области и ему уже тесно в пределах фортепианной музыки и клавиатуры; что же ему остается, как не расширить свои «владения», конечно же, на радость всем нам, — ведь мир музыки необъятен. С Гилельсом было не так — никакого специального «подчеркивания»: он просто играл, к примеру, камерного Бетховена, как и играл Бетховена в других его ипостасях. Камерный репертуар его всеобъемлющ: Бах, Вивальди, Гендель, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Брамс, Франк, Сен-Санс, Форе, Кюи, Чайковский, Шостакович, Прокофьев… Многое, к счастью, осталось в записи. Гилельс играет с сестрой и с Леонидом Коганом, с валторнистом Яковом Шапиро и

флейтистом Александром Корнеевым. Наконец, по инициативе Гилельса сложился спаянный и постоянно действующий коллектив — трио, куда вошли молодые Леонид Коган и Мстислав Ростропович. Слушая сейчас записи трио Гилельс — Коган — Ростропович, поражаешься высочайшему художественному уровню, хотя трудно ожидать чего-то иного от сотрудничества таких музыкантов. Сильнейшее впечатление, как и многое другое, оставляют Большое трио B-dur Бетховена, трио «Памяти великого артиста» Чайковского.

На редкость «успешным» стал и фортепианный дуэт Гилельс — Зак, было исполнено едва ли не все, что написано для двух фортепиано.

Но продолжу о Гилельсе-солисте. В обстановке недоброжелательства и подозрительности к новому западному искусству Гилельс «открыто» играет импрессионистов, что, конечно, способствует изменению отношения к ним — к Дебюсси и Равелю. Его интересуют почти не звучащие у нас фортепианные сочинения и композиторов XIX века, в том числе Сметаны, и XX столетия — Бартока, Владигерова. Конечно же, советская музыка находит в Гилельсе своего «защитника»: здесь и громкие имена, и не очень. Хентова пишет: «Вначале… он чувствовал себя на этом пути еще не очень уверенно… его вкусы… определились не сразу. Довольно долго он обращался к творчеству различных композиторов, пробуя по одному–два сочинения: выучил шесть прелюдий Крейна, „Классическую сюиту“ Ракова, Концерт Фейнберга…»

Видите: случайные, «различные» композиторы; что поделаешь — поиски…

О Самуиле Фейнберге скажу особо. Это композитор громадного дарования; Мясковский в одном из писем укорял Прокофьева: «Мне очень… жаль, что Вы поверхностно и невнимательно отнеслись к сочинениям Фейнберга — это ни в какой мере не Метнер, а нечто вполне самобытное, разве чуть-чуть Скрябин из последнего этапа. Это очень сильная индивидуальность и яркий стилист». Многие музыканты и рецензенты, в том числе зарубежные, высоко ставили его музыку. Анатолий Александров, считая коду Шестой сонаты Фейнберга гениальной, говорил: «Если бы мне предложили выбрать из всей музыкальной литературы десять самых лучших мест, я бы включил в это число коду из Шестой сонаты». К сожалению, Фейнберг неоценен и обойден исполнителями. Гилельс, сыграв сразу же после автора труднейший четырехчастный Концерт, совершил благородный и «невыгодный» поступок. Любому другому небезызвестному исполнителю такое было бы

преобязательно «зачтено»; здесь же — походя: вкусы не определились, нащупывает, случайно набрел… А в хронографе концертной деятельности Гилельса — приложенного к книге Л. Баренбойма — это его выступление (в сезоне 1946/47 годов) вообще не обозначено.

Теперь — о непреходящей заслуге Гилельса: возвращении на эстраду музыки Метнера, этого, по слову Рахманинова, великого композитора. Метнер находился под негласным запретом — и потому, что эмигрант, и еще Бог знает почему. Никто не решался подать голос. Музыканты (с большой буквы) помалкивали. Свое слово веско сказал Гилельс. Он не только сыграл Метнера в концерте (Сонату g-moll), что было для многих ошарашивающим событием, — Гилельс играет «нового» композитора! — но и опубликовал о нем статью в журнале «Советская музыка». Возрождение Метнера началось — путь открыт. В те дни Гилельс получил письмо от просвещенного любителя музыки инженера Л. И. Винокура, — письмо интереснейшее; привожу его почти полностью.

2/XII — 1953

Уважаемый Эмиль Григорьевич!

С величайшей радостью и благодарностью я прочел в 12-м номере «Советской музыки» Вашу заметку о Н. К. Метнере, которая, надеюсь, явится началом возрождения у нас исполнения и изучения творчества одного из самых замечательных композиторов мира. До чего же мы «расточительны»! Мы можем годами повторять в концертах одно и то же и в то же время держать под спудом сокровища. Я старый москвич, слушаю музыку с 1915 года. Неоднократно слышал игру Метнера и Рахманинова, к величайшему горю уже не застал в живых Скрябина. Трудно понять, как могли забыть наши пианисты и певцы, что имеется на свете музыка высокого благородства, немеркнущей красоты и силы, живых чувств — музыка Метнера. Известно, что до поры до времени много играл Метнера — А. Шацкес. Но потом — очевидно ему не велели его играть. Вы один раз в Большом зале исполнили «Сонату-воспоминание» и замолкли. Один раз целую программу Метнера играла Л. Сосина. Но все это было до борьбы с космополитизмом, когда вместе с водой выплеснули и ребенка.

И ведь до чего дошло дело! Я собственными ушами слышал доклад Б. В. Асафьева (в зале Чайковского) о Пушкине в музыке, где высоко была оценена метнеровская

«Похоронная песня» (с моей точки зрения, это — наряду с тютчевской «Бессонницей», романс гениальный, который, как передавали, потряс в свое время Ф. И. Шаляпина). А при опубликовании этого доклада в «Сов. Музыке» строчки о Метнере были выброшены!!

…Ну — все это теперь позади!

Теперь будем ждать Вашего концерта с g-moll'ной Сонатой и, надеемся, со многими другими вещами Метнера. Стоит только вспомнить «Картины» ор. 1, «Сказки» ор. 8, 9, 14 (гениальная вторая, e-moll'ная), помимо упомянутых Вами, а «Сказка эльфов»? А Соната ор. 5, обе из ор. 25, с грандиозной, посвященной Рахманинову, e-moll'ной! А 2-й и 3-й циклы «Забытых мотивов», например, Canzona matinata? Danza col canto, изумительный «Дифирамбический танец», не говоря уже о всем 1-м цикле! А фортепианные концерты! Почему они не исполняются? Верно ли, что в Англии Н. К. закончил 3-й концерт?..

(А чудесные «Новеллы» ор. 17, по крайней мере, две первые).

Да — трагично, что он уехал из России. В каком бы он был у нас почете! (Вот это сомнительно. — Г. Г.). Но смерть примиряет. Ведь это был огромный музыкант и дивной души человек, горячо любивший Россию и звание русского артиста. Вспомните его письмо в редакцию «Музыки» (до революции) по поводу оскорбления, нанесенного ему как русскому артисту — Менгельбергом, голландским дирижером!

Посылаю Вам две фотографии, которые я сделал (репродукции) с имеющихся у меня портретов Метнера. Очень редкий, помещенный в журнале «Музыкальный мир» № 4 за 1905 год.

В этом же № дана рецензия А. Борисова (не знаю, кто это был, — на ор. 1, 3, 4, 5. (А. Борисов — это Александр Борисович Гольденвейзер. — Г. Г.) Рецензия большая, обстоятельная, честная, чуткая и поразительная по проницательности. Давая высокую оценку названным сочинениям (отмечая и недостатки), автор рецензии заканчивает так: «Итак, в лице Н. Метнера, мы имеем, несомненно, оригинальное крупное дарование, от которого мы вправе ожидать в будущем многого.

Будем надеяться, что ожидания эти сбудутся…» Это было написано в 1905 году! Ожидания сбылись с избытком… и Метнер, однако, исчез с советской эстрады.

А уж наши певцы! они могут 1000 раз повторять арию Каварадосси или другие, очень хорошие, но очень известные арии и романсы и проходить мимо перлов Метнера на слова поэтов, названных Вами, и на слова Гёте, где такая вещь, как «Мимоходом», достойна Шумана и Шуберта.

Простите, Эмиль Григорьевич, за «излияния». Тому причиной — Ваш замечательный почин в деле возрождения Метнера. Я уже думал, что умру и не дождусь исполнения Метнера на советской эстраде.

Ув. Вас Л. Винокур

Такому любителю музыки — его знаниям и заинтересованности — могут позавидовать многие и многие профессионалы. Думаю, само существование увлеченных слушателей, сознание того, что они есть, поддерживало Гилельса, придавало силы…

Еще в 1946 году Гилельсу торжественно присваивается Сталинская премия (ставшая потом Государственной). «Курировал» такое деяние, конечно же, Сам. Положенные по штату статьи, портреты, радиопередачи возникли, как по щучьему велению. Популярность Гилельса — и без того имеющая место быть — ширится, он «участвует» даже в таком фильме, как… «Кубанские казаки». Это был нашумевший фильм; каждый его кадр пышет неизбывным счастьем.

Попробую довериться памяти и восстановить интересующую нас сцену. Герой картины и его спутница приходят на сельскую (!) ярмарку, чтобы купить пианино. Но в магазине пианино не в «ассортименте», зато стоит открытый рояль. На просьбу показать «товар» продавец садится за инструмент. «Вы играете?» — недоверчиво спрашивает покупатель. Продавец не растерялся: «Как Эмиль Гилельс!» — восклицает он, на что знакомая главного «действующего лица» с тоской произносит: «Я его никогда не слышала, — только по радио». Ну вот. Скорее всего, это показывает, с одной стороны, — «осведомленность», с другой — неудержимую тягу нашего населения к музыке.

Однажды мне попалось ходившее по рукам в списках — редкость по тем временам! — анонимное сочинение довольно больших размеров. Это была поэма об Одессе — различных сторонах ее жизни и ее знаменитых уроженцах. Написана она была на чудовищном жаргоне, что и составляло, скорее всего, львиную долю ее успеха, учитывая привычный безлико-суконный язык иных поэтических опусов. Взрослые хохотали до слез. Я немедленно переписал целиком, хранил, но потом она куда-то

запропастилась. Сейчас помню только четыре строчки о Гилельсе, поскольку он как никто занимал мое воображение. К ужасу любителей углубленно-серьезных монографий, привожу их здесь:

Эмиля Гилельса! Но кто ж его не знает!
Его у нас дразнили Милька Рыж!
Теперь он за Одессу забывает,
И помнит только Лондон и Париж.

Поэма так и называлась: «За Одессу».
Потом шло:

А Додик Ойстрах! Чтоб он был здоров!

Что дальше — не помню.

Стали входить в моду так называемые дружеские шаржи — и Гилельс с неизбежностью сделался их мишенью. Это — карикатура, а под ней, чаще всего, четверостишие. Одно такое создание, напечатанное в юмористической книге, могу воспроизвести, но только частично — две последние строчки, а две первые стерлись в памяти.

— И едут не для всех Эмилей
За сотни верст, за сотни милей.

Здесь обыгрывается тот факт, что за Гилельсом слушатели иногда ездили в другие города, лишь бы его услышать. О Гилельсе пишут в центральной и периферийной печати, и повсюду — в самой «верхней тесситуре».

Однако в специальных музыкальных изданиях еще продолжалась упорная борьба… с виртуозничаньем, а также с его страшными осложнениями — вы, читатель, может быть, и забыли об этом недуге?! Правда, борьба уже не та — затухающая, теряющая прежний пыл; все чаще отмечаются большие успехи Гилельса в этом направлении, как, впрочем, и во всех других тоже.

В 1954 году Гилельс становится Народным артистом СССР. Всегда у него так — и звания, и поездки за границу, а у других… Ну, ладно.

Едва возвратившись из поездки в Америку, Гилельс осуществляет грандиозный проект: цикл из пяти концертов Бетховена. Никакого отдыха, сроки — сжаты, несмотря на то, что

второй, четвертый и пятый концерты он никогда раньше не играл и только что выучил. По желанию Гилельса, как мы знаем, концерты Бетховена исполнялись вместе с четырьмя симфониями Брамса, и дирижировал Курт Зандерлинг.

Все удалось на славу.

Сдержанный Дмитрий Шостакович в письме к Гилельсу признавался, советуя ему в некоторых местах играть тише, чтобы не «покрывать» солирующие инструменты оркестра: «Для изъявления моих восторгов у меня не хватает слов, и поэтому письмо прекращаю. Одно могу сказать, что Бетховенско-Брамсовский цикл в Вашем и Зандерлинга исполнении является (пока!) самым выдающимся событием нашей музыкальной жизни. Говорю „пока“, т. к. еще не прозвучали 3-я и 4-я симфонии Брамса и 4-й и 5-й [концерты] Бетховена. Впрочем, исполнение этих великих произведений лишь подтвердит вышеизложенные мои соображения. Крепко жму руку. Ваш Д. Шостакович».

Резонанс гилельсовских выступлений — широчайший; не заставили себя ждать и развернутые статьи, и лаконичные отклики.

Тридцать лет спустя после бетховенского «дебюта» Гилельса Л. Гаккель дал ему, как принято говорить сегодня, адекватную оценку. Цитата сейчас последует, но попрошу читателя сконцентрировать внимание на ее коде, где, как бы невзначай, Гаккель обронил слова, заставляющие вздрогнуть от неожиданности: «Что был Гилельс в 50-е годы, запечатлелось в незабываемом исполнении им пяти бетховенских концертов… но сейчас единственно дорог для меня *образ исполнения* (здесь и далее выделено Л. Гаккелем. — *Г. Г.*), подобный образу картины, книги — без деталей, а лишь как цельное переживание, памятное состояние духа… Так вот: это были изящество, грация, dolce. Это был просвещенный и обольстительный XVIII век! Слышанное и виденное питают собой этот образ: вижу скользящие, „глиссандирующие“ движения гилельсовских рук, какую-то поразительную округлость исполнительской жестикуляции. Да, это Бетховен. Но не мятежный, не восстающий на судьбу и людей, а Бетховен умиротворенный, сердечный, Бетховен — великое торжество *добра и света*. Тогда, в 1956-м, второе десятилетие начиналось после всемирного военного опустошения, только второе десятилетие! И немного соткалось в воздухе 50-х годов творений такой очищающей, умиротворяющей красоты, такого исцеляющего совершенства, как исполнение Гилельсом бетховенских фортепианных концертов. Оно, это творение, навеки должно войти в нашу духовную историю, да оно и вошло, — даже если об этом не знают или не хотят знать».

Как?! Что такое?! Почему?!

Гилельсовский Бетховен востребован, как теперь выражаются, всем музыкальным миром, концерты Бетховена стали своего рода «визитной карточкой» Гилельса наряду, скажем, с Первым концертом Чайковского или «Петрушкой» Стравинского, их записи — 50-х годов и более поздние — расходятся по всему свету, — а у нас «не хотят знать?!»

Но оставим вопросительные и восклицательные знаки и попробуем поставить точку. Для этого сделаем простой ход: прибавим к свидетельству Гаккеля еще два высказывания, которые хорошо знакомы читателю: ими я уже воспользовался в разговоре о 30-х годах; повторю их вкратце. Выстроенные в один ряд, эти фрагменты рисуют весьма неприглядную «действительность». А. Николаев: «…В 30-х годах Гилельса все старались поучать, во всем искать недостатки». Я. Флиер: «… Насколько же глухи и недальновидны оказались некоторые критики и биографы Гилельса, воспринявшие его только как фантастического виртуоза, „просмотревшие“, а вернее, „прослушавшие“ в нем еще и потрясающего музыканта». (Между прочим, в одной из первых рецензий на бетховенский цикл говорилось, что при замечательной игре и заслуженном успехе, Гилельс «еще ищет своего Бетховена». Как же — все ищет, ищет, никак не найдет…) В результате получаем вот что: поучали, проглядели, не хотят знать.

Здесь необходим конкретный пример. Задержусь немного на гилельсовском Четвертом концерте Бетховена, — он даст возможность услышать ту «разноголосицу», о которой только что шла речь.

Для начала прочтем отзывы зарубежной печати. Не упустите: особенно выделяется медленная часть концерта.

Япония. «Я могу сказать, что за всю жизнь мне не приходилось слышать более взволнованного исполнения диалога между фортепиано и оркестром в начале Andante, чем это было на концерте».

США. «Публика с крайним нетерпением ожидала, как прозвучит этот концерт в исполнении Гилельса. Многие великие пианисты исполняли романтическую классику Бетховена. Но никогда за всю жизнь мне не довелось слышать такого превосходного исполнения».

В это же время раздается голос Д. Рабиновича: «Вряд ли следует удивляться, что в 1956 году самым трудным (!) оказалось для Гилельса именно Andante con moto из бетховенского Концерта G-dur».

Впрочем, как вы понимаете, ничего удивительного в этом нет.

Причины — главные — мы уже обсуждали…

Здесь как нельзя более кстати будут слова замечательного русского критика Германа Лароша: «Есть на свете целый, и даже довольно обширный класс ходячих приговоров, ходячих общих мест, Бог знает кем выдуманных и пущенных в обращение, Бог знает почему нашедших себе приют в умах людей и авторитет неоспоримой истины, а между тем лишенных равно и разумного основания, и фактической подкладки».

Было бы слишком расточительно использовать слова Лароша только в «поддержку» второй части Четвертого концерта Бетховена. Предлагаю читателю самому «подставлять» их в тех случаях, когда они покажутся уместными; мне же они представляются как бы специально написанными по поводу «гилельсовской ситуации» и могли бы служить к ней подходящим эпиграфом.

Слушатели, несмотря ни на какие «нравоучения», хорошо знали, современниками какого артиста они были.

Нередко до Гилельса доходили слова, написанные от руки. Так, на одном из концертов он получил записку:

Эмилю Гилельсу

Дорогой товарищ Гилельс!

Группа старых москвичей, до самозабвения любящих ф-п, слышавших в своей жизни всех великих пианистов, приезжавших в Москву — Гофмана, Годовского, Бузони, Корто, Цекки, а также Рахманинова, а одному из нас удалось слышать в США и Падеревского, и ставящих Вас, благодаря Вашей невыразимо прекрасной, замечательной игре, в один ряд с этими великими пианистами, просит Вас сегодня сыграть на «бис», если только возможно, «Аппассионату».

Москва 15.IV, 1956 г.

(подписи)

О Гилельсе пишется много. Большой соблазн, в свою очередь, оценить самих пишущих, посмотреть, как они это делают. Но трудно «объять необъятное» — потому выбираю «частный случай» и наиболее представительных авторов.

Вот Г. Коган. В феврале 1957 года Гилельс дал очередной концерт в Большом зале консерватории, о котором критик говорит в самых высоких выражениях. Далее он пишет: «Некоторым музыкантам не понравилось гилельсовское исполнение fis-moll'ной Сонаты Шумана. Я держусь другого

мнения».

Об этом же концерте, через два года выпустив свою книгу о Гилельсе, рассказывает В. Дельсон. Кое-что должно показаться читателю знакомым: «Некоторым хранителям псевдоакадемических традиций такая подлинно романтическая, свободная трактовка Гилельса интродукции сонаты была не по душе. Я же считаю ее выдающейся». В последнем абзаце своей книги Дельсон подводит итог: «Уже сегодня советская музыкальная культура в лице Эмиля Гилельса имеет одного из величайших пианистов современности, но и сегодня Гилельс еще не сказал своего последнего слова…»

В следующем году вторит ему Г. Коган: «Гилельс уже не раз „обманывал“ тех, кто торопится обозначить его „потолок“. Уверен, что и сегодня артист, несмотря на все свои достижения, все еще „в пути“».

Здесь охотно присоединяется и Д. Рабинович: «…Ни 1956-й, ни 1957-й, ни даже 1959 годы вовсе не были „окончательными“ рубежами, означавшими, что этот замечательный артист уже достиг своего зенита!»

Какое сходство! Переписывают они друг у друга, что ли?!

Надо заметить: хорош артист, сказавший последнее слово и достигший зенита!

Приведенные цитаты делают «доступным» одно обстоятельство, кажущееся настолько «посторонним», что о нем и не подумаешь. Разумеется, ко всему на свете можно относиться по-разному — и к гилельсовскому исполнению сонаты Шумана в том числе. Но сейчас речь совсем о другом — подойду к этому окольным путем.

В книге о Булгакове и его взаимоотношениях со МХАТом А. Смелянский констатирует: «Начиная с середины 30-х годов Художественный театр, по существу, был выведен из-под какой-либо критики. Вот обычные заголовки статей тех лет: „Гордость советского народа“, „Лучший театр советского народа“. И сам театр, и его актеров беспрерывно награждают — званиями, премиями…» В таком же положении пребывал, понятно, и Большой театр, — прошу не путать с теми акциями, когда сверху спускалась директива разгромить спектакль, режиссера, театр, в конце концов.

Так вот, — чтобы о Народном артисте СССР, лауреате высшей премии государства, артисте, «отягощенном» всеми существовавшими к тому времени отличиями, сообщалось, — печатно! — что «музыкантам не понравилось», что он чего-то не понимает и пр. и пр., — такого еще не бывало в нашей историографии и быть не могло ни с кем: советская

артистическая элита была застрахована. Гилельсовская «охранная грамота», как видите, не имела силы. Вот вам и любимец «верхов», — защищенный, опекаемый, выдвигаемый… Не странно ли?!

Пойдем дальше.

За судейским столом

В 1958 году состоялся Первый Международный конкурс им. Чайковского. Вдумайтесь: первый международный, проходивший в нашей стране. Что может из этого следовать? Только одно: первая премия непременно должна быть нашей, советской. О другом исходе и помыслить невозможно. Председателем фортепианного жюри правительство назначает Гилельса, — кого же еще? — никогда не подводил и не подведет.

Существует расхожий журналистский штамп: конкурс находился в центре внимания музыкальной общественности. Сказать так — значит, не сказать ничего. Нужно было видеть своими глазами, что творилось тогда в Москве: люди, даже далекие от музыки, «принимали участие» — интересовались, «болели», чего-то ждали, жили слухами, толпились в консерваторском дворе, спорили…

Наступила развязка: первую премию получил… американец! — Ван Клиберн (буду называть его имя по той, первой транскрипции, — впоследствии он превратился в Вэна Клайберна); мало того: получил единолично, даже не разделив ее с советским лауреатом. Землетрясение, да и только. Наша уверенность рухнула. Но слушатели ликовали: действительно, самый выдающийся пианист конкурса, оставивший всех далеко позади, их любимец, «Ваня» — победил; попрания справедливости не произошло. Мне кажется сейчас: здесь была еще доля, скорее всего, подсознательного противостояния властям — ни в чем другом невозможное. А здесь, вроде бы, можно отыграться: ага, вы были уверены — так вот вам!

Однако возникал вопрос: где же наша лучшая в мире фортепианная школа?!

И надо же: Гилельс подвел, не оправдал надежд. Ведь это он, председатель, специально ездил — о чем много позже писал журнал «Огонек» — к Хрущёву в Кремль (вот уровень, на котором пребывал конкурс!) предупредить, заручиться поддержкой еще до вынесения решения жюри: впереди идет американец — и он будет первым. Каково было выступить в такой роли?!

Чтобы понять, какое мужество проявил председатель, — ведь он отвечал за все! — нужно постараться представить себе атмосферу тех лет, политическую ситуацию вокруг конкурса, находящегося под бдительным оком. Хотя бы отчасти в этом поможет документ, относящийся к более позднему времени, — это уже VII Международный конкурс им. Чайковского, когда за прошедшие годы климат вроде бы немного потеплел, и все было

не в первый раз. 19 июля 1982 года председатель КГБ Федорчук отправляет донесение в ЦК КПСС о том, как проходило закрытие конкурса: «В процессе награждения победителей со стороны большинства зрителей открыто проявилась демонстративная тенденция к явно завышенной оценке некоторых зарубежных исполнителей и, прежде всего, представителей США и Великобритании, встреча которых сопровождалась продолжительными аплодисментами, доходившими порой до вызывающей нарочитости… В то же время вручение наград советским исполнителям, занявшим более высокие места, проходило в обстановке не более чем обычных приветствий. Этот контраст усилился во время выступлений лауреатов на концерте. Так, пианист из Великобритании Донохоу П. после своего номера неоднократно вызывался на сцену и был буквально усыпан цветами. По мнению ряда присутствующих, такая реакция на его выступление не в полной мере соответствовала объективности, а была создана искусственно. Это подтверждается также и тем, что после оваций, устроенных англичанину, многие зрители покинули концерт, и выступление советских лауреатов Овчинникова В. и Забилясты Л. проходили при полупустом зале».

Действительно, угроза безопасности страны реально существовала, крыть нечем…

Такое происходило на *Седьмом* конкурсе, в 1982 году. Как же было на *Первом*, в году 1958-м?!

О подоплеке конкурсов, — испытав наши «привычки» на личном опыте, — поведала в своей книге Майя Плисецкая. «… Скудоумная верноподданническая политика — раздавать все премии советским участникам — держалась долгие-долгие годы. Хорошо танцевать, петь, играть на рояле, ходить по проволоке в цирке могут лишь посланцы Страны Советов. Первой родины социализма. Все остальные, как ни натужься, ни сверкай, — должны быть похуже. Ну уж, братья-социалисты, куда ни шло, на вторую премию могут потянуть. Но из мира империализма — ни-ни, упаси Бог. У капиталистов образование плохо поставлено. Там и талант покупают за деньги. Скотины, продажные».

И вслед за этим — напрямик к нашей теме: такое знание — собственное — не заменишь никакими описаниями.

«Первой (!) ласточкой здравого смысла была победа Вана Клиберна на пианистическом конкурсе Чайковского в Москве. Но каких трудов это стоило! Я знаю закулисные баталии Эмиля Гилельса (председателя жюри), ультиматумы, требования, наскоки — мы долгое время жили в одном кооперативном доме на Горького, и во дворе, бывало, обсуждали накоротке последние новости. Как его вызывали к министру, винили в отсутствии

патриотизма, стыдили, грозили. Если ты такой несообразительный, то хоть подели первое место с советским участником. Объяснения, что по таланту Клиберн на голову выше остальных, в расчет не принимались».

Действительно, это не имеет решительно никакого значения; не смешите…

Трудности, однако, были не только «внешние»: далеко не все проходило гладко и «внутри», хотя сам Гилельс, отвечая журналистам, говорил потом, что решение жюри было принято единогласно, — он, видимо, хотел сгладить свою роль.

Приоткрыл завесу над «невидимыми» событиями Дмитрий Кабалевский: «…Он [Гилельс] был председателем жюри у пианистов, а я — его заместителем. Тогда нам пришлось очень трудно: некоторые наши друзья (я не подразумеваю здесь кавычек, потому что люди действовали из лучших побуждений, искренне уверенные в правоте) решили, что на этом конкурсе не должен победить зарубежный музыкант (конечно, решили не они — все было „подготовлено“ наверху. — *Г. Г.*). И они начали выставлять участникам оценки, соответствующие такому мнению. В столь сложной ситуации Эмиль Гилельс проявил высокую политическую культуру, добившись справедливого решения». Понятно, эта фразеология того времени, — на самом деле Гилельс, как это было ему свойственно, просто поступил честно. Вот если бы он не дал первую премию американцу, именно тогда бы и сочли, что он проявил эту самую высокую политическую культуру.

Конкурс всколыхнул «музыкальную общественность»: о нем писали в газетах и журналах, рассматривая его результаты со всех возможных точек зрения. Не буду вдаваться в содержание возникшей дискуссии — не моя это тема. Но один отклик, относящийся к самым весомым, приведу. Имею в виду статью Л. Баренбойма «После конкурса». На нее часто ссылались, но — как это было и с известной нам уже статьей А. Николаева — обходя наиболее острые углы. Между тем именно эти «неудобные» соображения представляют особый интерес и пригодятся нам на будущее.

«В последние годы, — пишет Баренбойм, — в нашей музыкальной педагогике распространилась неправильная тенденция: учащимся — детям и подросткам — прививают представление, будто существует какая-то „единственно правильная“ трактовка того или иного музыкального произведения, будто к этой „единственно правильной“ трактовке и нужно стремиться. Такой путь, конечно, „упрощает“ педагогический процесс, но он уводит молодежь от искусства,

уводит от *творческих* поисков. Хорошо сказал Г. Нейгауз: „Почти беспредельная возможность играть *по-разному*… хорошо и прекрасно… явление, приводящее меня всегда в восхищенье“. Но всегда ли осознание этой бесспорной истины, пользуясь словами того же Г. Нейгауза, „смягчает ригоризм педагогических требований?“

…Как ни странно, но иногда большие, даровитейшие художники, в своем искусстве проявляющие подлинную творческую смелость, рассуждая об исполнении другого артиста, высказывают непонятную узость взглядов и суждений. Приведу пример, имеющий непосредственное отношение к прошедшему конкурсу.

Ряд материалов (в том числе личные встречи с Ф. Блуменфельдом) позволил мне, — продолжает Баренбойм, — с достаточной достоверностью восстановить общую картину и некоторые детали исполнения Антоном Рубинштейном Фантазии Шопена. Каково же было мое изумление, когда я услышал в интерпретации этого произведения Ваном Клиберном тот же общий план и ту же трактовку отдельных деталей. Совпадения были разительны: видимо, рубинштейновские традиции каким-то путем (возможно, через ученицу Сафонова Р. Бесси-Левину, у которой учился Ван Клиберн) дошли до молодого американского пианиста. Но именно эту трактовку Фантазии, наряду с другими пьесами, С. Рихтер объявил „очень спорной“ (как и Нейгауз. — *Г. Г.*). Правда, он добавил, что считает Клиберна „гениально одаренным пианистом“ (как и Нейгауз. — *Г. Г.*) и поэтому готов „простить“ ему все (значит, и „спорную“ трактовку Фантазии). Но С. Рихтер не преминул указать, что Клиберн играет „самого себя“, а не „замысел композитора, воплощенный в нотном тексте“. Достаточно было, оказывается, исполнить Фантазию Шопена (других пьес, о которых пишет С. Рихтер, я здесь не касаюсь) не так, как играют это произведение в последние годы в Москве, а в *традициях рубинштейновского пианизма*, и интерпретация была объявлена „спорной“, не соответствующей авторскому замыслу. С. Рихтер отпустил Клиберну его „грехи“. А что если бы в таких же непривычных традициях сыграл Фантазию другой пианист, талантливый, но не столь „гениально одаренный“? Неужели обязательно нужно было бы возвращать его к привычной нейгаузовской трактовке?»

Хлестко. Это хорошая иллюстрация того, что на конкурсе — беру сейчас только этот аспект — не было «единодушного одобрения». (В одной из своих статей Г. Коган изящно выразился: о Клиберне «промелькнуло в печати», что он играет себя, а не автора. Промелькнуло! — это написал Рихтер! Назвать, видимо,

опасно…)

Жаркие конкурсные дни миновали. Не удивительно: председатель жюри и лауреат первой премии — подружились. Конечно, и раньше, до приезда в Москву, Клиберн, как и любой другой претендент из любой другой страны, прекрасно знал, *кто* будет возглавлять судей.

«Сказочный, неподражаемый, бесподобный», — говорил о нем Клиберн. Зародившаяся дружба продолжалась. В конце года Клиберн прислал письмо:

Дорогие Эмиль и Ляля!

Я хотел сообщить Вам, что я так часто думаю о Вас обоих и был бы счастлив увидеть Вас в следующем году в Соединенных Штатах Америки.

Я никогда не забуду время, которое мы провели вместе в Москве: это было так замечательно, и Вы были так внимательны ко мне.

Я хотел бы увидеть Ваш новый дом на даче, после того как он будет закончен. Там так красиво и спокойно.

Эмиль, пожалуйста, не выступайте так много. Оставьте время для отдыха…

Люблю, целую и хочу видеть вновь.

Всегда Ваш

Ваня

Пусть 1961 год принесет Вам только счастье!

В последнем издании книги Хентовой о Клиберне — об этих изданиях очень скоро будет специальный разговор — есть строки, свидетельствующие о многом. «Когда в Соединенные Штаты Америки, — рассказывает Хентова, — на очередные гастроли приехал Эмиль Гилельс, его концерты посетил Вэн Клайберн: искусство Гилельса оставалось для него недосягаемой вершиной.

А Гилельс продолжал интересоваться творческой жизнью Клайберна как старший коллега, председатель жюри Конкурса им. Чайковского.

Они встретились, и Гилельсу Клайберн поведал о своем намерении оборвать славу, уйти от концертов: „Я должен осмотреться. Увидеть лес и море. Читать и спокойно наслаждаться искусством. Видеть только тех, кого хочу видеть, кто близок моему сердцу“.

Он еще многое говорил Гилельсу, и тот, суровый и непреклонный, сам не раз преодолевавший себя, понял Клайберна. Поддержал. Ободрил. Напутствовал на перелом,

который — он понимал — вызовет разного рода толкования».

Только с «близким сердцу» можно поделиться столь судьбоносными и тайными планами.

Теперь взглянем, как отображена роль Гилельса в конкурсных баталиях на страницах книг, предлагаемых широкой публике.

Ничего не попишешь: опять Хентова, — не потому, что она самый значительный из наших авторов, а потому, что едва ли не самый плодовитый. Как всегда, Хентова оперирует богатым фактическим материалом. Но речь не о том; нас интересует председатель пианистического жюри: как он выглядит у Хентовой?

А никак. Его вроде бы и нет.

А вот в книге американских авторов А. Чейсинса и В. Стайлз «Легенда о Вэне Клайберне» — она появилась в том же году, что и книга Хентовой, — сказано как «положено»: «Международное жюри возглавлял Эмиль Гилельс, наиболее прославленный советский пианист…»

Кстати, в американской книге есть такой эпизод. Только что Клиберн отыграл на заключительном третьем туре. «Эмиль Гилельс, председатель жюри, за кулисами открыто обнимал Вэна». И это до принятия решения жюри! Гилельс ведет себя непозволительным образом: председателю подобные «выпады» возбраняются. А ведь не стал скрывать, не стал соблюдать «протокол», не испугался…

Удивительные метаморфозы…

Предлагаю читателю интригующий сюжет: давайте быстро пройдемся по четырем изданиям книги Хентовой о Клиберне, точнее так: сравним «крайние» издания — первое, 1959 года — с последним, 1989-го. Здесь — огромное поле для настоящих раскопок.

Для начала меня интересуют только… иллюстрации и сопровождающие их подписи. Надо заметить, что зрительный ряд в советских изданиях обычно небогат: из одной книги в другую кочуют, как правило, одни и те же давно знакомые фотографии. У Хентовой, отдадим должное, — не так. И в книге о Клиберне снимки «варьируются» от издания к изданию. Но что значится под ними?!

Издание первое. Обнимающиеся Гилельс и Клиберн. Подпись: «На конкурсе Эмиль Гилельс сердечно поздравляет молодого музыканта». Рядом — рукопожатие Рихтера с Клиберном. Подпись: «Здесь началась дружба двух музыкантов». Без всяких «опознавательных знаков».

Издание четвертое. Первый упомянутый снимок — тот же, чуть другой момент; подпись: «Жюри объявляет о первой премии». Кстати, не жюри объявляет результаты, а решение жюри объявляет председатель. Второй знакомый нам снимок называется уже иначе: «Поздравление Святослава Рихтера». Итак, имя Гилельса вымарывается начисто. Что бы это значило?!

Но бросим взгляд на самый текст; здесь происходят таинственные подспудные процессы.

Издание первое. Характеризуя Кирилла Кондрашина — дирижера, с которым Клиберну предстояло играть на финальном туре, — Хентова замечает: «В течение многих лет он [Кондрашин] является, в частности, неизменным партнером при исполнении фортепьянных концертов Э. Г. Гилельса». (Лучше бы сказать «Гилельсом» или: «партнером Э. Г. Гилельса при исполнении…»)

В четвертом издании эта фраза отсутствует. Не являлся партнером, нет.

Вот Хентова в первом издании рассказывает о Первом фортепианном концерте Чайковского — его истории и его знаменитых исполнителях. Каких только имен здесь нет! Сноска: «Добавим, что Клайберн был знаком с записью концерта, сделанной Э. Гилельсом в США с Чикагским оркестром под управлением Ф. Рейнера; всего лишь за две недели до третьего тура он слышал концерт на открытии конкурса пианистов в исполнении Э. Гилельса».

В четвертом издании — читатель, вероятно, уже предвидит — эта справка исчезла. Не слышал Клиберн Гилельса, не слышал.

Немного отвлекусь и скажу здесь: исполнение Гилельсом Первого концерта Чайковского — особая глава в «биографии» этого сочинения. Концерт Чайковского и Эмиль Гилельс — едва ли не синонимы, настолько прочно слились в сознании слушателей это произведение и его исполнитель. По словам Якова Флиера, интерпретация Гилельса стала «образцовой как для музыкантов, так и для миллионов любителей музыки». Критика именовала ее «эталонной», если в искусстве вообще возможны эталоны. А Геннадий Рождественский назвал Концерт Чайковского в гилельсовском исполнении «величественным звуковым монументом, изваянным навечно…»

Концерт сопровождал Гилельса всю жизнь — им «отмечены» важнейшие вехи. Он играл его в финале Брюссельского конкурса; им он начал (с Юджином Орманди и Филадельфийским оркестром) первую поездку по США в 1955 году; с ним же выступал на торжествах, посвященных десятилетию ООН (с Леонардом Бернстайном и Оркестром Нью-Йоркской филармонии); когда же Гилельс сыграл его в дни Первого Конкурса им. Чайковского, критика отмечала: «…Стало особенно ясным, как далеки от подлинных высот мастерства все без исключения конкурсанты».

К счастью, Гилельс много раз записывал концерт (сохранились и записи телевидения). Это шедевры исполнительского искусства; перечислить их нет возможности. Все же, думаю, запись с Зубином Метой и Оркестром Нью-Йоркской филармонии должна быть признана наиболее впечатляющей; она сделана во время концерта в Эвери-Фишер-холле, и создается иллюзия, будто мы — в зале. Гилельс играет вдохновенно, с какой-то особенной приподнятостью; на языке музыки Чайковского он «говорит» с абсолютной естественностью и внутренней свободой, он словно излучает эту музыку; нет смысла в «пересказе» — это надо слышать. Зубин Мета понимает Гилельса «с полуслова»; ансамбль создается поистине совершенный.

Но возвратимся к хентовской книге. Любопытна одна деталь: «Нельзя не заметить в последние годы, — сказано в первом издании, — тенденции к сдержанным темпам у выдающихся советских пианистов — Э. Гилельса, С. Рихтера».

В последнем издании имена поменялись местами: «… С. Рихтера, Э. Гилельса». Надо же было держать это в голове, чтобы произвести такую рокировку; и как же она настоятельно необходима, какой здесь богатый подтекст!

Короче говоря, все это называется: «Издание 4-е, дополненное». По-моему, имея в виду нашу тему, вернее будет так: «Издание 4-е, исправленное и выскобленное».

Отмеченные «превращения» чрезвычайно важны: Хентова постепенно, очень осторожно подбирается к Гилельсу; скоро она скажет, не таясь, свое окончательное слово. Так что не сочтите сказанное за крохоборство. Если же есть надобность в демонстрации несравненно более крупных метаморфоз, то я к вашим услугам. За мной, читатель! — как призывал Михаил Булгаков.

Приступим. Читатель, возможно, не забыл, как описывала Хентова первое — 1955 года — американское турне Гилельса. На всякий случай напомню, в книге значилось: «Особое место в творческой биографии Гилельса заняла его первая поездка в Соединенные Штаты Америки (1955). Можно сказать, что за нею следил весь мир. *Ни одно* американское путешествие русских музыкантов прошлого не имело такого широкого и бурного отклика, как путешествие Эмиля Гилельса.

…В течение тридцати лет, с 1921 года, когда здесь побывал Прокофьев, Соединенные Штаты не слышали ни одного советского музыканта.

…В США первым из советских артистов отправился Гилельс».

Совершенно справедливо. Только, конечно, не нужно «учитывать» Прокофьева: какой же он советский в 1921 году, раз он и уезжал от этой власти. Так можно и Рахманинова, и Метнера, и Горовица — всех числить советскими гастролерами в США. Умозаключение вполне абсурдное. Разумеется, первым был Гилельс.

Полюбуемся теперь, как выглядят те же факты в книге о Клиберне — беру последнее, четвертое издание.

Хентова дает подробный обзор — с этого начинается книга — русско-американских культурных связей: здесь имена выступавших с большим успехом — русских музыкантов: П. Чайковский, А. Рубинштейн, А. Есипова, В. Сафонов, А. Скрябин, И. и Р. Левины, И. Гофман (ученик А. Рубинштейна), С. Рахманинов, А. Зилоти, О. Габрилович, В. Горовиц, А. Боровский.

Далее, приблизившись к нашему времени, Хентова удостоверяет: «В Америке успешно концертировали и некоторые советские музыканты. Так, еще в 1921 году здесь выступал Сергей Прокофьев…

Последовавший затем длительный перерыв в советско-американских музыкальных связях (после гастролей Прокофьева Америка в течение тридцати четырех лет не слышала ни одного

советского пианиста) все же не мог погасить интерес американцев к советскому фортепианному искусству. Поэтому столь горячо приветствовала передовая общественность США начавшиеся с 1955 года *систематические гастроли выдающихся советских пианистов*».

Все. Ни слова больше. Тема закрыта. Гилельс, по словам самой же Хентовой, — первый советский пианист в Америке, чьи концерты имели резонанс, как ни одно другое американское путешествие русских музыкантов прошлого, — вообще не назван! Там, где он должен значиться — провал. Но свято место пусто не бывает — вместо него возникли безликие выдающиеся советские пианисты во множественном числе.

Как реагировать — возмущаться?! Да сколько хотите — «написано пером — не вырубишь топором».

Возвратимся к нашему сюжету.

Первый конкурс им. Чайковского «отзвучал». Гилельсу предстояло еще возглавлять жюри и на последующих конкурсах вплоть до четвертого включительно. Надо ли говорить: это было тяжелым делом, стоящим нервов, отнимающим силы, здоровье, отвлекающим от собственной работы: ведь Гилельс садился «за стол переговоров» в разгар концертного сезона — или только что «из дальних странствий возвратясь», или же готовясь к ним; бывало, приходилось совмещать и то и другое.

Еще об одном Конкурсе им. Чайковского — третьем — надо сказать особо.

Атмосфера, как всегда, накалена. Фаворит слушателей — американский пианист Миша Дихтер, пианист совершенно замечательный.

Любители музыки, подогретые результатами «клиберновского» конкурса, прочили ему победу и не сомневались, что так оно и будет. Правда, Дихтер неудачно играл на третьем туре, — но какое это имело значение? Зал скандировал, требовал… Как и на Первом конкурсе, повторюсь, ощущалось сопротивление «официозу» — получайте — первый опять американец (на Втором конкурсе первое место разделили тогда еще наш Владимир Ашкенази и Джон Огдон; все сошло вполне мирно.) Итак, выступления окончились, наступил «момент истины» — затаив дыхание, все ждут объявления результатов… Собственно, первый — Дихтер, это ясно, а потому ждут не столько объявления, сколько подтверждения… Наконец появляется жюри, впереди — Гилельс; он громко произносит: «Первая премия — Григорий Соколов!» Что тут поднялось — не берусь описать, обманутые в лучших чувствах граждане не очень-то сдерживались… Кто главный виновник? — председатель! Не в

пример первому конкурсу он оказался изменником «правды», смалодушничал, уступил политическому давлению.

Об этом можно прочесть.

Вот книга Горностаевой «Два часа после концерта», уже нам знакомая.

В самом ее начале Горностаева воздает хвалу Большому залу консерватории, поэтично описывая его в различных «состояниях»: днем, вечером, ночью; он как бы меняет свое лицо: на концертах — один, незаполненный — другой, во время записи, ночью — третий… За этим следует: «И еще другой Большой зал, тоже ночью. Ждут объявления результатов Конкурса Чайковского. Не расходятся. Участники, оцепеневшие от ожидания, близкие, друзья, сочувствующие. Сейчас выйдет жюри. Будут объявлять результаты. Аплодисменты, свист, выкрики, топот ног (с чего бы? — *Г. Г.*). Всякое случается… Бурлит ночью весь портал консерватории. Эмиль Гилельс с трудом пробирается к своей машине. Какая-то неистовая старушка оторвала пуговицу у него на пиджаке…»

Этой картиной заканчивается целый раздел — рассказ о Большом зале. Остается смутная догадка: Гилельс что-то натворил, надо же — какой он…

Действительно, творилось нечто, тогда для нас непривычное — так сказать, народное волеизъявление. Когда Гилельс вышел из артистического подъезда, возмущенная толпа бурлила, интеллигенция, выкрикивая редко употребимые слова и распуская руки, не давала ему сесть в машину… Вот тут-то старушка и не растерялась…

Все это Гилельс должен был пережить, мало того — выходить играть на сцену Большого зала перед этой публикой…

Но дальше…

Прошли годы. Передо мной книга Л. Гаккеля «Девяностые» — заглавие говорит о временны́х рамках собранных статей. (Отмечу, что горностаевская «старушка» отлично знакома Гаккелю: в книге «Два часа после концерта» — его собственная статья и он, разумеется, не может не знать, о чем идет речь там, где сам напечатался.)

Итак, слово Гаккелю:

«Успех Соколова на родине и во всем мире — ошеломляющий… Все, кто был на его концерте, поняли до конца, остальные же пусть узнают (для того и пишу): в России 96 года творит великий артист-музыкант».

В другой статье: «Нужно знать и помнить, что, к нашему счастью, в Петербурге живет Григорий Соколов — один из крупнейших современных пианистов и уж, конечно, крупнейший

пианист своего поколения (а оно включает таких „знаменитостей“, как В. Крайнев, В. Виардо, З. Кочиш, К. Цимерман)».

Еще некоторые детали: «В современном петербургском зале ожила легенда о великих виртуозах прошлого — от Листа до Горовица… словом, был тот масштаб исполнительского искусства, который отвечает нашему понятию о великом. … … Совершенством пианизма (в Бахе. — *Г. Г.*) Соколов не уступал легендарному бахианцу Глену Гульду — с той только разницей, что Гульд был инопланетянином (в нем ничто не отождествлялось с известной нам „суммой человека“), а игра Соколова пронизана обертонами человечности, и ей отвечает все человечески подлинное, что только есть в нас самих».

И, наконец третья статья: «Уникальным артистическим обликом обладал он [Соколов] уже и ко времени своего дебюта на Третьем Международном конкурсе имени Чайковского (в возрасте 16 лет), но, победив там, едва ли сплотил публику, напротив: московские слушатели вполне тривиальным образом отдали предпочтение американцу Мише Дихтеру, олицетворившему в их глазах тип „музыканта-романтика“». Здесь еле различим мотив: отдали предпочтение Дихтеру, а победитель — Соколов. И Гаккель подводит итог: «…Когда… в Большом зале Петербургской филармонии с трехдневным интервалом играли 49-летний Дихтер… и 44-летний Соколов… то соразмерность вещей увидели все, кто наблюдал это соседство и еще помнил о давней конкурсной коллизии. Соколов явился нам художником огромного творческого масштаба. Дихтер оказался вечным (и неизбежно поблекшим) „юношей-романтиком“…»

Что же из этого следует — разве не ясно?! Настояв на первой премии Соколову, Гилельс оказался прав! Сколько мы знаем примеров, когда «первые» сникали, ничем себя не проявив; они стерлись в «музыкальной памяти».

В нашем случае, так сказать, — оптимальный вариант. Гилельс разглядел в Соколове, которому было тогда столько же лет, как и ему самому в 1933 году, — то, что вскоре увидели все, — он предугадал будущее. Так скажите же, наконец, об этом во всеуслышание! А на страницах книги (уже не одно издание) так и осталась красоваться разъяренная старушка; так и будет она жить в памяти читателей — борец за попранную справедливость…

Второй конкурс, вскользь упомянутый, тоже нуждается в дополнительной информации. О нем было замечено лишь, что все сошло вполне мирно; внешне так и было. Но…

В 2005 году журнал «Музыкальная жизнь» приоткрыл завесу

над «тайнами мадридского двора»: «…Острая ситуация сложилась по ходу пианистического конкурса. Перед председателем жюри Эмилем Гилельсом была поставлена „патриотическая“ задача: после „промашки“ 1958 года… теперь требовалось во что бы то ни стало короновать своего. На роль триумфатора был назначен Владимир Ашкенази. Но у этого талантливого пианиста не было никакого желания вступать в очередное состязание… (он уже был лауреатом конкурсов в Варшаве и Брюсселе. — *Г. Г.*) Зачем ему еще одно испытание? Однако, как говорилось, партия сказала — надо, комсомол ответил — есть! В результате Ашкенази… выступал хорошо, но ниже своих возможностей. Мало того, на беду нашей музыкальной бюрократии выискался достойный соперник — англичанин Джон Огдон. Что делать? И вновь Эмиль Гилельс оказался на высоте. Он решил поступить по справедливости. В итоге были вручены две первые премии — Владимиру Ашкенази и Джону Огдону.

Концертная практика подтвердила правильность такого решения».

Картина, как видим, вовсе не безмятежно-пасторальная. И Гилельсу, конечно, потрепали нервы изрядно.

На этом расстанемся с конкурсами им. Чайковского.

Вообще, работа за столом жюри была для Гилельса привычной: он неоднократно приглашался на ответственнейшие соревнования в Париже, в Брюсселе.

Виктор Мержанов вспоминает: «На мою долю выпало счастье многолетнего общения с Эмилем Григорьевичем в жюри Международного конкурса пианистов в Брюсселе, где он пользовался глубочайшим авторитетом. Его суждения, отличавшиеся предельной честностью и объективностью, имели громадное значение для членов жюри. Его приветствовали повсюду, где он появлялся, его концерты были событием огромной важности. Наблюдая Гилельса в условиях работы жюри бельгийского конкурса, членами которого всегда были и есть музыканты, пользующиеся мировой известностью, я часто поражался своеобразному „феномену“ первого появления Эмиля Григорьевича в комнате заседания жюри. Когда он входил (только он!), то всегда сразу же воцарялась тишина, всех (и знавших Гилельса ранее, и видевших его в первый раз) охватывало ощущение встречи с чем-то очень значительным, необычным… Таково было магическое влияние его натуры, таланта на всех, так или иначе соприкасавшихся с ним людей».

Генрих Нейгауз о Рихтере и Гилельсе

Будем следовать за хронологией событий.

В 1958 году — в год Первого конкурса им. Чайковского — вышла книга Генриха Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры». Надо ли говорить, каким это было событием! Книга быстро сделалась, как сказали бы сейчас, бестселлером — передавалась из рук в руки, читалась запоем, обсуждалась горячо и заинтересованно, «с пристрастием». Иначе и быть не могло: среди привычной методической литературы — в немалом своем количестве, что греха таить, скучновато-однообразной и уныло-назидательной — появилась книга ярко-талантливая, артистичная, раскованная, блестяще изложенная, причем написанная не теоретиком-методистом, а выдающимся пианистом, знающим изнутри свое «святое ремесло». Подобные «свидетельства» не имеют цены.

Как и положено, на книгу появились рецензии; автор одной из них, много раз уже упомянутый, Л. Баренбойм, обстоятельно взвесил все «за» и, представьте себе, «против» — нашел же что-то, раскопал! Я, тогдашний студент, хорошо помню свою реакцию: «Да кто он такой, как он посмел?!» Правда, в кулуарных разговорах некоторые музыканты выражали какое-то недовольство (я не понимал тогда — чем), но возразить «прилюдно» Нейгаузу — учителю Гилельса и Рихтера, властителю дум пианистической молодежи, непререкаемому авторитету — значило заведомо поставить себя в проигрышное положение; Баренбойм не убоялся.

Но и в другом отношении Баренбойм оказался в невыгодной ситуации: Нейгауз ему ответил, однако не *в журнале* «Советская музыка», где напечатал свою рецензию Баренбойм, а во втором издании своей *книги*. К настоящему времени книга выдержала уже шесть(!) изданий — таким образом, ответ Нейгауза все время, так сказать, на виду, а статья Баренбойма, будучи напечатанной только однажды, погребена где-то в залежах специального музыкального журнала и читателю практически недоступна.

Итак, на рецензию Баренбойма Нейгауз ответил хлестко и не без раздражения; «шум и ярость» этого ответа действительно создают впечатление полного разгрома позиций его критика.

Скажу сразу: это только на поверхностный взгляд.

Если дать себе труд разобраться, отойти от привычного подхода, — что очень нелегко! — то неожиданно открываются совершенно непредвиденные вещи: во втором издании своей книги Нейгауз — помимо изменений, которые он внес,

согласившись с рядом замечаний Л. Баренбойма, — исправил еще и многое из того, на что в своем ответе реагировал столь свирепо, — тем самым он фактически признал и остальную критику.

Как же так?! Если дал «отповедь» — как назвала нейгаузовский ответ Хентова — то зачем же исправлять? При этом все сделано незаметно: положенное в подобных случаях обозначение «издание исправленное» отсутствует. А если попробовать сравнить два издания одной и той же книги?

Не буду касаться многих вопросов, затронутых и в рецензии Баренбойма, и в книге Нейгауза, и в его «отповеди». Меня, разумеется, интересует наш герой — Гилельс. Но прежде… о Рихтере. Ведь понятно: без этого имени в книге обойтись было невозможно.

Читатель скажет: что же это вы все о Рихтере, да о Рихтере; книга-то не о нем! Но что же делать, господа, что же делать, если Гилельс жил в то время, в той атмосфере, в тех обстоятельствах… Предвижу и такое возражение: зачем ворошить прошлое, все давно быльем поросло… Отвечу: прошлое — это история, ее нужно знать, она не может быть неинтересной и ненужной.

Мне уже приходилось говорить: Гилельс и Рихтер в представлении публики и критики стояли рядом. В своей статье «Эмиль Гилельс и Святослав Рихтер», ранее упомянутой, Г. Коган пишет так: «Успех Гилельса и Рихтера, безусловно, превосходит успех других советских пианистов. Шумные овации, неизменные полные сборы сопутствуют — и у нас, и за рубежом — каждому выступлению обоих артистов». Сказанное, думаю, не может вызвать никаких возражений.

Слово Нейгаузу; вот отрывок из его «отповеди»:

«По поводу „назойливого“ упоминания о Рихтере… То, что я написал, — прежде всего, *личное высказывание*. Каждому, даже самому скромному писателю дозволено иметь свои увлечения, тем более, если он может доказать, что они имеют серьезные основания. Я это могу сделать, но не буду утомлять читателя. Рихтер стал, в силу особенностей его дарования, неким важнейшим событием в моей музыкальной и педагогической жизни. Неужели этот факт я обязан скрывать, замалчивать или прятать его под маской „благонамеренности“, мнимой объективности? Один видный будапештский критик написал после концерта Рихтера: „Собственно, есть два пианиста — Франц Лист и Святослав Рихтер. Первого я не слышал. Второго знаю…“

Но не буду распространяться на эту „раздражающую“ тему».

Интересно, что же в этой теме такого «раздражающего»? Разве на ее обсуждение наложен запрет? Баренбойм не сказал

решительно ничего «недозволенного»: он не призывал «скрывать, замалчивать или прятать» — как во всех своих замечаниях, он вежлив и деликатен: «С. Рихтер — замечательный художник, и то, что Г. Нейгауз восхищается своим учеником, вполне естественно».

Единственный упрек Баренбойма в том, что Нейгауз возвращается к имени Рихтера при рассмотрении *любого* вопроса — и все! Чем же здесь так возмущаться? (Еще Баренбойм замечает, что упоминание имени Рихтера сопровождается «не всегда тактичными сопоставлениями».)

Нейгауз, безусловно, прав, обрушив на рецензента свой гнев, — прав на все сто процентов, но… только при одном непременном условии: если и другим он дозволяет «иметь свои увлечения». На этот счет Нейгауз высказался без обиняков: «… Некоторые откровенно предпочитают ему [Рихтеру] других пианистов… С этими последними, конечно, приходится считаться: предпочитают же некоторые Надсона Пушкину, а Ефима Зозулю — Антону Чехову».

Тут уж, как говорится, шутки в сторону; тон, как видим, вполне издевательский. Перечитайте это еще раз. Вдумайтесь. По правде говоря, испытываешь некоторый шок. И это не кто-то, кому-то, когда-то и где-то сказал, — нет! — такое напечатано в книге! (…Замечу в скобках: чем же так провинился скромнейший писатель Ефим Зозуля — погибший, между прочим, в войну — никогда и не помышлявший о том, что его будут сравнивать с Чеховым?! Что же касается Надсона и Пушкина, то, конечно, их имена несопоставимы. Однако принятое среди поэтов несколько пренебрежительное отношение к Надсону — руку приложил к этому, в частности, Брюсов, и не только он — заслуженно ли? Борис Чичибабин в стихотворении, посвященном Надсону, говорит, обращаясь к музам: «Подтвердите в веках, /Что он был настоящий поэт». Грех, конечно, так урезанно цитировать стихи, но что делать! И дальше: «Я люблю его стих /И с судом знатоков не согласен». Присоединяюсь.)

Удивительно: никто не обиделся — ни сами играющие, то есть ефимы зозули, ни те, кто их «предпочитают», то есть слушатели, — никто! А ведь о них обо всех сказано с нескрываемым пренебрежением!

Еще пишет Нейгауз: «Я могу это сделать (доказать, что его увлечения имеют под собой серьезные основания. — *Г. Г.*), но не буду утомлять читателя». И в другом месте: «И вот мой вкус (под который я могу подвести весьма солидную идеологическую базу) говорит мне: я знаю и люблю, ценю и уважаю, по крайней мере, несколько десятков прекрасных современных пианистов, но мое чувство и мое рассуждение говорят мне: все-таки, Святослав

Рихтер — первый среди равных».

Остается представить некоторые образцы этих доказательств (вкупе с «солидной идеологической базой»), поскольку они во множестве разбросаны и на страницах самой книги, и на других страницах, написанных Нейгаузом. Цитирую:

«Лучшее, вернее, самое мне близкое и убедительное исполнение Баха я слышал у Рихтера. Незабываемое впечатление в молодости произвел на меня Бузони, но я слышал только его блистательные транскрипции, оригинального Баха он при мне, к сожалению, не играл. Преимущество Рихтера состоит хотя бы в том, что он играет только оригинального Баха. Полагаю, что нечего объяснять, почему я так говорю. Я люблю *настоящее, оригинальное, неподдельное*».

Другими словами, преимущество Рихтера — в репертуаре. Однако же Бузони играл не только транскрипции, но и оригинального Баха — мало ли чего не слышал Нейгауз! А раз так, то на каком основании исполнение Рихтера лучше?

Типичным для Нейгауза является противопоставление: Рихтер и список, вернее, Рихтер — *над* списком. Вот пример — на него указывает Баренбойм: «Должен уж сказать раз и навсегда (!), что такой целостности, органичности, такого музыкально-художественного *кругозора* я не встречал ни у кого из известных мне пианистов, а я слышал всех „великих“: Гофмана, Бузони, Годовского, Карреньо, Розенталя, д’Альбера, Зауэра, Есипову, Сапельникова, Метнера и множество других (не говоря о пианистах более молодого поколения), не слышал, к несчастью, только двух, которых любил бы, вероятно, больше всех: Рахманинова и Скрябина».

Тут Рихтер — над всеми, а потом — список (какой список!) и «множество других», не стоящих внимания… Вот Нейгауз пишет о том, что сейчас молодые исполнители слушают различные записи, и это сказывается на их игре. Мысль, кажется, простая. Преподносится она так: «…Было очевидно, что они (пианисты, игравшие на конкурсе. — *Г. Г.*) изучали записи Рихтера… они… не обидятся на меня за то, что в числе „вспомогательных средств“ я упоминаю игру нашего великолепного Рихтера. И, конечно, не только Рихтера — я думаю и о Гилельсе, Оборине, Гизекинге, Корто, Рахманинове, Артуре Рубинштейне и многих других…» (список, кажется, ни в чем не уступает предыдущему).

Знакомая картина!

Рихтер был любимым учеником Генриха Нейгауза. Само собой разумеется, Нейгауз имел все права высказывать, как и любой пишущий, все, что он думает. Одно только вызывает некоторые сомнения: так ли обязательно это надо было делать за

счет других…

Давайте возьмем — для большей наглядности — какой-нибудь похожий случай… Предположим, нечто подобное нейгаузовским словам произносит… кто бы это мог быть… ну, скажем, великий Джордже Энеску. И у него был любимый ученик, о котором он много писал, говорил, часто выступал с ним вместе в концертах. Имя этого ученика, одного из значительнейших скрипачей XX века, — Иегуди Менухин. И вот, представьте себе, Энеску, утверждая «превосходство» Менухина, при этом свидетельствует: «А я слышал всех великих». Как бы чувствовали себя все поименованные, да и, не в последнюю очередь, сам Менухин?!

Нет, не мог так написать Энеску и… не написал. Открою карты: дело в том, что Энеску действительно высказался — почти слово в слово — так, как я только что «предположил»: в книге воспоминаний, «подводя итоги», он благодарно говорит о знаменитых скрипачах, которых ему выпало услышать в жизни, но — что самое поразительное — *в таком контексте он вообще не упоминает Менухина:*

«Я, конечно, знал всех великих скрипачей моего времени, — пишет Энеску, — …Крейслера …Капе, Карла Флеша, Губермана, Буша, более молодое поколение: Хейфеца, Мильштейна, Франческатти, Стерна, Сигети, — и добавляет, — некоторые из моих учеников — блестящие скрипачи, и если я не привожу их имен, то только из боязни кого-нибудь пропустить».

Безукоризненно!

Нейгауз, к сожалению, не всегда бывал корректен — в частности, по отношению к своим коллегам. Это проявлялось в разных формах.

Вот он публикует в газете «Правда» — читатель, полагаю, догадывается, что значило слово, напечатанное на ее страницах! — рецензию под названием «Замечательный концерт»: Рихтер играл Скрябина и получил от Нейгауза восторженную оценку; неудивительно — кто не знает, что такое Рихтер! Все бы хорошо, но конец заметки повергает в изумление — последнее, завершающее предложение гласит: «В первом отделении концерта с заслуженным успехом были исполнены произведения Метнера его бывшим учеником проф. А. Шацкесом». Что такое?! Значит, то не был сольный концерт Рихтера — он играл только одно отделение? В таком случае, почему же говорится только о нем? Поскольку «полный» концерт из двух отделений составили два солиста, А. Шацкес и С. Рихтер (в программе Метнер и Скрябин), само собой разумеется, что другому участнику положено уделить — уж не говорю равное, но хотя бы какое-нибудь — внимание.

Что же означает заголовок — «Замечательный концерт»? Чей? Рихтера? — нет. А, если так, то дозволительно ли ни единым словом не обмолвиться об исполнении Шацкеса? Мало того. Нисколько не «коснулось» Нейгауза даже то обстоятельство, что сам факт «возникновения» Метнера — композитора, в те времена (1957 год) еще крайне редко попадавшего на афиши после долгих лет запретов (дорогу метнеровскому возрождению, как знает читатель, дал Гилельс), — уже был значительным событием. Я не собираюсь, понятно, ставить Шацкеса на одну доску с Рихтером, не о том разговор — но ведь Шацкес был великолепным пианистом, особенно в Метнере, которого знал, так сказать, не понаслышке. А Нейгауз молчит, никакой реакции — только отписка: «с заслуженным успехом».

Перепечатывая в книге нейгаузовскую статью, редактор Я. Мильштейн в комментариях, не мучаясь особенно угрызениями совести, констатирует: «Данная статья является первой из известных нам рецензий Г. Г. Нейгауза на концерты Святослава Рихтера». Да нет же, нет! Приходится повторить: то был не концерт Рихтера; «на равных правах», каждый по отделению, играли два пианиста — А. Шацкес и С. Рихтер. И вот, от первого не осталось почти никаких следов. Так пишется история…

Еще на тему «Рихтер». Он ведь еще композитор, — и какой! Одну из статей Нейгауз прямо так и начинает: «Слушатели Святослава Рихтера и почитатели его прекрасного таланта, вероятно, не знают, каковы настоящие корни дарования артиста, в чем, собственно, „секрет“ его исполнительского творчества. Секрет этот очень прост: он — композитор, и притом — превосходный».

Действительно, как просто! И ведь не догадаешься же!

Вы знаете какие-нибудь сочинения Рихтера? Нет? Сейчас все разъяснится; дело-то, оказывается, вот в чем: «Пока, к сожалению, — пишет Нейгауз, — вследствие огромной загруженности „чужой музыкой“, Рихтер — только „потенциальный“ композитор, так как писать ему просто некогда».

Далее Нейгауз высказывает пожелание: «…Совершенно необходимо, чтобы Рихтер стал со временем дирижером, так как в этой области его достижения были бы (или будут) ничуть не ниже пианистических».

Однако же, кроме единственного дирижерского выступления Рихтера, — не слишком удачного — других не последовало. Что поделаешь…

Но Рихтер еще и художник.

Нейгауз пишет: «Рихтер, кстати, не только музыкант, но и

талантливейший художник… Некоторые из наших лучших старых художников говорили мне, что, если бы он посвятил свою жизнь живописи, то достиг бы в ней того же, той же высоты, какую он достиг в области пианизма».

Нейгауз восхищается решительно всем, что бы ни делал Рихтер, причем подводит подо все «идеологическую базу».

Нетрудно представить себе, как стали писать о Рихтере вполне компетентные — и не очень — люди, имеющие дело не только с музыкой, но и с бумагой. Тут уж теряется всякое понятие о реальности — ничто не сдерживает, никаких границ…

Очень огорчительно, что слова, которые вы сейчас прочтете, принадлежат огромному музыканту — Евгению Светланову, но тем они и показательнее. Как о чем-то само собой разумеющемся, он пишет: «…В исполнении Рихтера музыка предстает в уникальном, подлинно авторском, изначальном и единственно верном прочтении».

Сказано сильно. Как-то неловко даже говорить (получается — учить Светланова!), что *единственно верного прочтения* вообще не существует. С какой легкостью, одним росчерком пера Светланов похоронил исполнительство как искусство — и ради чего?

В этом «единственно верном прочтении» явственно слышатся мне отзвуки «единственно верного учения», так хорошо всем знакомого, над которым, по словам одного философа, «потешался весь цивилизованный мир».

Прочитав слова Светланова (если бы только его!), любой человек, небезразличный к музыке, со всей непреложностью делает вывод: никто больше не нужен, кроме Рихтера, никто! Зачем другие — «неверные» — исполнения, скажем, в концертах или на дисках, когда существует на свете одно-единственное верное!

Но есть здесь еще одна сторона, о которой — как умолчать! С очаровательной непринужденностью Светланов опубликовал свое «открытие» в 1975 году, когда, к великому счастью, здравствовали оба — и Рихтер и Гилельс (говорю только о них двоих). Ну, а исполнение, как вы теперь знаете, существует только одно. Вывод сделайте сами.

Возвращаясь к книге Нейгауза и его статьям, скажу: есть для Нейгауза тема, по всей видимости, гораздо более «раздражающая», нежели рихтеровская: недаром, отвечая Л. Баренбойму, он не проронил о ней ни единого слова, ни единого!

Тема эта — Гилельс.

В своей рецензии Баренбойм — и это одно из его важнейших критических замечаний — счел многое, сказанное Нейгаузом о

Гилельсе, «недостаточным» и недостойным. Но имя Гилельса в «отповеди» Баренбойму, повторяю, отсутствует начисто — как говорится, блистает отсутствием — что, однако, не помешало Нейгаузу исправить многое из того, на что указал Баренбойм. Кое с чем мы уже знакомы. Читатель, вероятно, помнит, как Нейгауз обошелся с Рейнгбальд.

Баренбойм весьма корректно написал: «Даже для такого художника, как Э. Гилельс (имя которого, правда, не раз упоминается на страницах книги), Г. Нейгауз не нашел слов, которые соответствовали бы масштабу и самобытному характеру этого артистического дарования».

К сожалению, Нейгауз нашел другие слова. Конечно, имя Гилельса в книге встречается часто, но в каком свете?! Каким предстает он в нейгаузовской «трактовке»?! Главное вот в чем: Гилельс фигурирует почти исключительно как *ученик* — разумеется, Нейгауза, — а не как творческая личность мирового значения. «Эмиль Гилельс впоследствии как-то даже упрекал меня в том, — рассказывает Нейгауз, — что я слишком мало показывал и говорил, слишком мало проявил свою педагогическую волю, попросту даже слишком мало с ним занимался».

Видите, — учить, учить его надо было, сам же признает… «Правда, — пишет далее Нейгауз, — еще позже он меня благодарил за то, что моим преподаванием я помог ему стать на путь самостоятельности». Как говорится, все хорошо, что хорошо кончается, — удалось все-таки обучить…

А ведь Гилельс ученик трудный, не очень-то хорошо все усваивающий, довольно туго многое воспринимающий, но, правда, надо отдать ему должное, делающий успехи на тернистом пути, поднимаясь к высотам искусства. Это подчеркивается неизменно, едва ли не при любом упоминании имени Гилельса, если, конечно, разговор более или менее развернутый.

Первый попавшийся пример. Нейгауз пишет о том, что принцип «медленно и громко» — один из многих необходимых и верных принципов технической работы пианиста: «Я заметил, что все крупные виртуозы — именно виртуозы больших залов и тысячных аудиторий — некоторое время в молодости чрезвычайно любили и поколотить, и постучать… Поколачивал и Рихтер, когда начинал свою концертную деятельность, а Владимир Горовиц в возрасте 17–18 лет стучал так безбожно, что его в комнате почти нельзя было слушать… (Далее Г. Нейгауз говорит о том, что грешил этим и Лист. — *Г. Г.*). Гилельс, правда, никогда не „стучал“, — продолжает Нейгауз, — но очень любил в этом возрасте играть очень сильно и очень быстро (казалось бы,

тема исчерпана, но нет — сейчас будет неожиданная модуляция. — *Г. Г.*), и только за этими (правда, покоряющими) качествами первого плана (!) вырисовывались не вполне еще ясные очертания будущего замечательного художника и пианиста-виртуоза, того Гилельса, каким мы знаем его теперь».

«Не вполне еще ясные очертания»? Для кого?! По-моему, для Робера Казадезюса, Вальтера Гизекинга, Леопольда Стоковского, Карло Цекки, Артура Рубинштейна, Эмиля фон Зауэра, Игнаца Фридмана, Николая Орлова, Самуила Фейнберга — называю некоторых членов жюри брюссельского конкурса — «очертания» были совершенно ясны. Обратите внимание: для Нейгауза «не вполне» был ясен не только будущий «замечательный художник», но даже и пианист-виртуоз!

Еще пример. Как-то раз поведал Гилельс Нейгаузу о своей любви к Концерту Шумана. Казалось бы, что тут такого особенного? Но в передаче Нейгауза это приобретает такой вид: «Очень сильные виртуозы, вроде Гилельса и Горовица, в юности обычно предпочитают Листа и Рахманинова многим другим композиторам, заслуживающим не меньшего, если не большего внимания, вероятно, потому, что эти композиторы (и гениальные пианисты) дают особенный простор их изумительному пианистическому дарованию. Но стоило молодому Гилельсу несколько лет основательно поработать над музыкой и над собой (надо думать, занимаясь с Нейгаузом. — *Г. Г.*), как он говорил мне, что фортепианный Концерт Шумана считает лучшим концертом в мире. И это после того, как он уже играл концерты Листа, Чайковского, Рахманинова. Мы все знаем, как прекрасно он играл впоследствии Второй концерт Брамса, а также, в сезоне 1955/56 годов — все пять концертов Бетховена».

Как это понимать? Разве работа над собой — не несколько лет, разумеется, а непрекращающаяся и постоянная — не естественное состояние настоящего художника, пожизненно обреченного на этот непосильный труд?! Ведь остановка в пути — приходится повторять избитые истины — это движение назад и, в конечном счете, неминуемая деградация; сколько мы знаем таких случаев… И совершенно «нормально», что в разное время, в разные периоды жизни меняются пристрастия, вкусы, объекты любви или, если можно так выразиться, объекты охлаждения… Красноречиво в этом смысле признание самого Нейгауза: «В детские годы, — пишет он, — Шопен, наряду с Чайковским и Шуманом, был самым близким мне автором. Надо было подрасти, чтобы прийти к Бетховену, а позже — к Баху». Разве это не естественно? Ни малейшего оттенка осуждения или дидактики — вроде того, что нужно еще поработать над собой, чтобы прийти к

Баху, — здесь, понятно, быть не может.

Такими «ходами» придается всему, что имеет отношение к Гилельсу, некий — легко ощутимый — негативный оттенок.

Спросят: что же, Нейгауз так никогда и не сказал о Гилельсе ничего достойного? Отвечу: сказал, конечно, — невозможно себе представить, чтобы этого можно было избежать. Он ставил его в один ряд с самыми великими пианистами прошлого и настоящего — посмотрите многие «списки», многие высочайшие характеристики. Однако достоинства Гилельса Нейгауз видел, как правило, в его виртуозных качествах, как бы намекая при этом, что чего-то другого вроде бы немного и не хватает; такая картина неизбежно вырисовывается из высказываний Нейгауза.

Когда речь заходит о гаммах, арпеджио, октавах — особенно почему-то об октавах! — там пример — Гилельс. «Когда Гилельс играл у меня Испанскую рапсодию Листа, — пишет Нейгауз, — то мне всегда приходила в голову мысль, что октавы я не могу сыграть так быстро, блестяще и так громко, как он, а потому, стоит ли мне именно заниматься с ним и не будет ли правильнее, чтобы он занимался у пианиста, который еще лучше может сыграть подобные вещи (увы, не так легко его найти)?»

Или: «Признаюсь, что ни один пианист еще не доставлял мне такого наслаждения своими октавами, даже Гилельс в Шестой рапсодии, как Пушкин октавами „Домика в Коломне“…» Ну, это, положим похвала: слишком уж высок образец для сравнения. И все-таки… все-таки кому-нибудь да уступает Гилельс, хоть Пушкину…

О другом: «Интересно отметить, — пишет Нейгауз, — как у настоящих виртуозов, например у Гилельса, незанятые пальцы всегда сохраняют должное расстояние от клавишей (никогда не прикасаясь к ним). Этим и достигается та точность и чистота звука, которая так неотразимо действует на слушателя».

Видите, как просто — попробуйте и будете «неотразимо действовать».

И, конечно же, у Гилельса — «золотой» звук, 96-й пробы… Вслед за Нейгаузом об этом стали писать многие, превратив яркий образ в расхожий и стершийся.

Пока мы говорили только о книге Нейгауза; теперь впору сказать о его статьях о Гилельсе, написанных в разные годы. В них всегда и по любому поводу обязательно подчеркивается одно: путь Гилельса, конечно же, очень тяжелый, от виртуоза — к художнику. Даже в статье «официальной», написанной по случаю присуждения Гилельсу высшей тогда премии нашего государства — Ленинской, Нейгауз не удержался: «Когда он начинал, почти мальчиком, свою пианистическую деятельность, всем было ясно,

что налицо великолепная „материальная база“, но высокой артистичности, одухотворенности (это у мальчика! — *Г. Г.*) еще не хватало. Постепенно „дух“ — дух музыки — проникал во все поры этой великолепной „плоти“, оживлял ее, все больше позволял исполнителю достигнуть главной цели — личного пересказа авторского замысла, не умаляя и не снимая его, но творчески озаряя своим светом…»

После этих слов редактор книги Нейгауза, где собраны его статьи, письма и другие материалы, — Я. Мильштейн — отсылает читателя к примечанию, — оно показательно чрезвычайно; там говорится:

«Об эволюции пианистического искусства Гилельса см. также в других статьях, посвященных Гилельсу (помещены в настоящем издании)». Но я не хочу все время читать об эволюции, я хочу прочесть о Гилельсе! В этом смысле, не рискуя впасть в преувеличение, можно сказать: такой статьи у Нейгауза нет.

Разумеется, сама по себе эволюция не является чем-то компрометирующим — нет художника, не подверженного ей.

Открываю книгу, запечатлевшую беседы Соломона Волкова с Иосифом Бродским. Вот Волков пересказывает Бродскому мысль Уистена Одена — перворазрядного поэта XX столетия и высоко чтимого Бродским: «Оден в Эссе о Стравинском говорит, что эволюция отличает большого художника от малого (вот те раз! — *Г. Г.*)…То есть, достигнув определенного уровня зрелости, малый художник перестает развиваться. У него больше нет истории. В то время как большой художник, не удовлетворяясь достигнутым, пытается взять новую высоту. И только после его смерти возможно проследить в его творчестве некую последовательность. Более того, — добавляет Оден, — только в свете последних произведений большого художника можем мы как следует оценить его ранние опусы». На что Бродский восклицает: «Господи, конечно же! Совершенно верно!»

Но, представьте себе, в каждой работе, скажем, о Чехове, главный упор будет делаться на его «эволюцию»: вот каким он был незрелым и «внешним» художником (да и художником ли?), когда писал непритязательные юморески, — и каким стал, наконец, — разумеется, после упорной работы над собой — глубоким и значительным, когда создал «Вишневый сад». Давно бы так! О Бетховене и говорить нечего: сколько же лет ему понадобилось, чтобы после Первой симфонии (во многом еще гайдновско-моцартовской) создать, наконец, Девятую! А Лист! — каким «громокипящим» пианистом он был в молодости, и как он… можно не продолжать.

Образ Гилельса, медленно и с натугой продирающегося

сквозь виртуозные завалы и заграждения к высотам артистичности и одухотворенности (через тернии — к звездам!), всегда что-то преодолевающего и потому вечно меняющегося, настолько укоренился в сознании читателя (настаиваю — именно читателя, а не слушателя!), что, казалось, речь идет о разных людях; сам Гилельс — подлинный! — почти уже не просматривался, будучи заслонен, а то и скрыт собственной же «эволюцией».

Едва ли не первым «взбунтовался» — с полнейшим, разумеется, на то основанием — Яков Флиер: «Я не являюсь поклонником, — написал он, — расчленения, подчас искусственного, творческого пути художника на различные этапы (ранний, средний, зрелый). Для меня исполнительский путь Эмиля Григорьевича — единый монолит. Достигнув уже в шестнадцать лет большой вершины, он с каждым годом поднимался все выше, становился все совершеннее и глубже».

Здесь необходимо обратить внимание на одно существеннейшее обстоятельство. Гилельс был выставлен на всеобщее обозрение чрезвычайно рано. В этом возрасте Оборин, Софроницкий или Флиер еще «тихо» учились в консерватории — о Рихтере и говорить не приходится, — тем самым весь процесс их «взросления» оставался вне общественного внимания, в то время как Гилельса учили, можно сказать, всем миром, на глазах у изумленной публики. Даже занятия Гилельса в классе (то, что на казенном языке называется учебным процессом) становились — все должны быть в курсе! — общим достоянием.

В публикациях Генриха Нейгауза касательно Гилельса многое озадачивает. «Последние пять–шесть лет, — пишет он, — окончательно показали (до того все было очень уж шатко и неопределенно. — *Г. Г.*), что Гилельс — не только первоклассный „виртуоз“ в узком смысле слова, но и настоящий музыкант-художник». Это написано, представьте себе, в 1945 году. Последние пять–шесть лет? Значит, приблизительно до 1940 года Гилельс был только первоклассным виртуозом в узком смысле слова?!

В книге о Гилельсе Л. Баренбойм тоже вступает в спор с приведенными выше словами Нейгауза. Но странным образом он не заметил — в этой же статье! — еще одно, не менее поразительное утверждение. Нейгауз пишет: «Теперь (в 1945 году! — *Г. Г.*) можно уже говорить о стиле Гилельса, а ведь „стиль — это человек“, как гласит старый афоризм». Только теперь?! Выходит, что до 1945 года — беру опять основные вехи: и в 1933, и в 1938 году — Гилельс был пианистом без стиля?! Как такое вообще может быть?! Столь любимый Нейгаузом афоризм

Бюффона как раз и свидетельствует о том, что это совершенно исключено. Но, пока суть да дело, из пианистической биографии Гилельса вычитается, по меньшей мере, 12 лет! Здесь уместно вспомнить одно письмо Кароля Шимановского, написанное в 1918 году: «…Он (Г. Нейгауз. — *Г. Г.*) лишь сейчас должным образом развился и в самом деле чудесно играет». Вряд ли кто-нибудь на этом основании будет числить зрелого Нейгауза-пианиста, начиная с его тридцатилетнего возраста.

Бывают, однако, случаи, когда Нейгауз, напротив, *прибавляет* годы. Баренбойм в книге о Гилельсе говорит о двух статьях Нейгауза, где, как пишет Баренбойм, по вине газет вкрались опечатки, и получилось, что годы пребывания Гилельса в классе Нейгауза указаны не с 1935-го, как было на самом деле, а с 1933 года — сразу же после конкурса. Эти два лишних года чуть ли не вдвое увеличили реальный срок обучения Гилельса в классе Нейгауза. Но вот что интересно: разве может быть одна и та же опечатка — в двух *разных* статьях, опубликованных в *разных* газетах и в *разные* годы?! С большой долей вероятности допускаю, что так было в рукописи.

Широко известно: победителю Первого Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей Эмилю Гилельсу было 16 лет — об этом свидетельствует, думаю, небольшая библиотека. Но читаю строки Нейгауза и не верю своим глазам: «В 1933 году, — пишет он, — я заболел дифтерией, непосредственно после Первого Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей, на котором семнадцатилетний (!) Эмиль Гилельс завоевал первую премию». После этой фразы стоит очередная цифра, отсылающая к редакционным примечаниям. Первая мысль: ну вот, ошибка, конечно, исправлена. Да ничего подобного! — Я. Мильштейн перечисляет там всех лауреатов первых премий по всем другим специальностям, а «семнадцатилетний» осталось в неприкосновенности.

Чувствую, недоволен читатель: подумаешь, что тут такого, мало ли — случайная, единичная ошибка, описка… Велика важность! Что ж, заглянем опять в строки Нейгауза: «С 1933 года, — пишет он в другом месте и в другом году, — со времен Первого Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей, на котором семнадцатилетний (!) Эмиль Гилельс завоевал первую премию, я не раз бывал членом жюри…» Да-а… Не знаю, как и отнестись ко всем этим действиям с вычитаниями и прибавлениями.

Но как вы думаете, сколько лет Гилельсу, победителю конкурса 1933 года, в чем убеждает нас увесистый «Краткий музыкальный словарь» издания 1998 года? Не сомневайтесь —

конечно, 17!

К слову, напомню: Феликсу Мендельсону, когда он создал свой неувядаемый шедевр — увертюру «Сон в летнюю ночь», — было 17 лет. Это отмечено во всех его биографиях и учебниках истории музыки. И нигде почему-то не сказано, что ему было 18. Странно, не все ли равно… В 16 лет написал Первую симфонию Глазунов; повсюду и значится: 16, а не 17!

Продолжу.

Есть у Нейгауза, среди прочих, статья о Гилельсе — я уже обращался к ней, — в которой он высказал мысль, сочувственно цитируемую критиками как образец «точного попадания» в суть вопроса. Читаем: «Путь рано прогремевшего исполнителя имеет свои опасности. В лучах славы, как известно, особенно пышно цветет настоящее дарование, но только если не перегревать это этими лучами».

К Гилельсу это имеет какое-нибудь отношение?! Никакого. Он что — был «перегрет», испорчен славой и, как следствие, из него ничего не вышло?! Он, может быть, не оправдал надежд?! К чему же подобное рассуждение именно в статье о Гилельсе?! И что бы не писал Нейгауз о том, что Гилельсу не давали спокойно заниматься, теребили его, знаменитость, вынуждая бесконечно выступать, что и мешало ему расширять репертуар, пополнять свои знания и пр., — все это легко опровергается реальным «бытием» Гилельса.

Мне вспоминается письмо С. Сергеева-Ценского, где он обращается к Горькому с такими словами: «Я только воспользуюсь случаем горячо поблагодарить Вас за Ваши отзывы обо мне… Эти отзывы очень поддержали меня однажды в трудную пору, ибо лучше человека перехвалить, чем затравить, как это с большим усердием проделали надо мною г.г. критики».

Вот это «лучше… перехвалить, чем затравить» кажется мне куда более верным «положением», нежели опасение «перегреть» лучами славы.

В актив Гилельсу Нейгауз, обыкновенно, не засчитывает почти ничего. Вот пример. Речь пойдет не о таких категориях, как «нравится — не нравится», «хорошо — плохо», «близко — чуждо», а исключительно и только о фактах.

В статье «О кругозоре» Нейгауз возмущенно пишет: «Десять лет концертные организации, вопреки логике, знать не хотели Н. Метнера. С этим досадным недоразумением, слава богу, покончено». А благодаря кому?! Неужели же трудно назвать имя того, кто первый — после многих лет замалчивания — сыграл Метнера в концерте, да еще написал о нем статью?! Нет, не хочется признавать… Зато в этой статье без имени Святослава

Рихтера, конечно, не обошлось: Нейгауз полностью соглашается с мнением Рихтера, который на страницах «Советской музыки» обращается с призывом к советским исполнителям шире включать в свой репертуар сочинения советских композиторов. Итак, имя того, кто совершил столь необходимый (не говорю сейчас — смелый) поступок, не названо вовсе, а значится другое имя — того, кто «призывает». В результате читателю ничего не остается, как хорошо усвоить очередной урок: есть лишь один пианист — рыцарь без страха и упрека, делающий для музыки все возможное.

Любопытная психологическая подробность: так, как писал Нейгауз о Гилельсе в письмах, — они изданы — он почти никогда не писал в книгах (имею в виду и его вторую книгу, где собраны работы разных лет) и статьях. «Мои 2 рыжие (в примечании: „Э. Г. Гилельс и С. Т. Рихтер“. — *Г. Г.*) отличаются по-прежнему: 15-го был блистательный концерт Мили, надеюсь, Вы слышали по радио». «Слава играет гениально, Гилельс — тоже феноменально». «Сейчас Вы, наверное, наслаждаетесь Милей Г[илельсом]. Он играл здесь изумительно». «Миля играл 3-ю и 8-ю сонаты Прокофьева так, что лучше, пожалуй, и нельзя. Софроницкий слушал по радио и так был потрясен, что, говорит, всю ночь не мог спать».

Это — в частном письме; почему же не сказать об этом в печати?

Есть во всем этом что-то общее с одним маленьким эпизодом из истории великой русской литературы. Н. Лесков неожиданно наткнулся на отзыв о себе в только что вышедшем томе писем Достоевского, которого уже не было в живых. Отзыв более чем десятилетней давности, — о нем Лесков, разумеется, ничего не знал. Достоевский признает: фигура Ванскок в романе «На ножах» — гениальна: «ничего и никогда у Гоголя не было типичнее и вернее». Прочтя это, Лесков с обидой делится в письме: «Достоевский… говорит… о какой-то моей „гениальности“, а печатно и он лукавил и старался затенять меня».

Я не открою Америки, если скажу, как важен контекст Времени — с большой буквы! — для всего происходящего. Именно Время многое диктует, многое и объясняет. Времена, однако, проходят — вернее, меняются — достаточно быстро; только на моих глазах произошли невероятные метаморфозы: «величайший гений человечества», «корифей всех наук» превратился в уголовника, а «тунеядец» и «подонок» — в лауреата Нобелевской премии. Я это говорю к тому, что книга Нейгауза появилась в те годы, когда доверие к печатному слову, воспитанное у советского человека десятилетиями, было почти

«обязательным» — сейчас это даже трудно себе представить; напомню, что выход книги совпал с печальной памяти пастернаковской эпопеей, когда все единодушно «одобряли и поддерживали» то, что изготовляли газеты о Пастернаке (не читая, разумеется, его самого).

В книге П. Робинсона о Герберте фон Караяне знаменитый дирижер Георг Шолти назван посредственностью (можно привести еще и не такие примеры!). Что с того?! — от Шолти, как говорится, нисколько не убыло.

Иное дело в государстве тоталитарном. Напечатанное слово — особенно если оно не очень-то одобрительное — становится чуть ли не приговором, не подлежащим обжалованию. Безусловно, соглашаюсь со словами С. Хентовой: «Характерные для советского общества многолетние культы отдельных личностей коснулись и искусства: культ К. Станиславского — в театре, культ С. Рихтера — в пианизме». Но одно только уточнение: рядом с именем С. Рихтера должно, понятно, стоять имя Г. Нейгауза — он и преподавал, и писал книги.

И попробуйте в чем-нибудь переубедить какую-нибудь студентку, которая и «Патетическую-то сонату» ни разу в жизни не слышала, — попробуйте ее переубедить, раз «Нейгауз сказал»! А еще «Светланов сказал»! Да мало ли кто и что еще говорил!

Теперь пора досказать печальную и горестную повесть. Как вы знаете, отношения между Гилельсом и Нейгаузом были натянутыми — в те периоды, когда они были. В принципе ничего небывалого не произошло — таких примеров известно немало; искать виноватого бессмысленно и бесполезно. Но на факты посмотреть — не помешает.

В толстой книге воспоминаний о Нейгаузе — разумеется, восторженных — один только Гилельс выглядит просто возмутительно. Вот отрывок из воспоминаний Н. Л. Дорлиак: «Генрих Густавович, кроме Рихтера, по-настоящему любил Наумова, любил Малинина; конечно, в свое время любил Гилельса, Зака, ценил их очень высоко. Потом Гилельс его страшно обидел, и Нейгауз это тяжело переживал. Это была глубокая рана. Он жил у нас, когда получил письмо, в котором Гилельс отрекался от него. Гилельс писал: „Я Вам ничем не обязан. Всем, что я имею, я обязан Рейнгбальд“. Генрих Густавович тайком показал письмо Славе, мне ничего не говорил, а потом не выдержал: „Нинон, посмотрите, какое письмо я получил…“

Он был совершенно сражен».

На самом деле все было иначе. С чего бы вдруг Гилельс

написал такое письмо? Нет, — это Нейгауз написал Гилельсу; он просил простить его за необдуманные высказывания, за те обиды, которые он, не желая того, может быть, ему нанес; писал Гилельсу, что всегда любил его…

Ненадолго приостановимся здесь. Недавно Дмитрий Башкиров обнародовал два письма, которые он долгие годы хранил у себя; это письмо Нейгауза А. Гольденвейзеру — и ответ Гольденвейзера. Цитирую их здесь так, как их опубликовал Башкиров.

> *Дорогой Александр Борисович! Прости мне мое недавнее поведение. Лет 16–17 назад во мне что-то свихнулось — неизлечимая болезнь (полиневрит рук — примечание Д. Башкирова. — Г. Г.), личные невзгоды, смерть сына. Да, я люблю жизнь, но не себя в ней… у меня бывает, стремление быть противным для людей, но я никогда не делал людям специально гадостей, хотя имел возможность возмущать их, как и Тебя… Может быть, Ты почувствуешь, что я заслуживаю скорее Твоего сострадания, чем гнева…*
>
> *Твой старый и несчастный коллега Генрих Нейгауз.*

Ответ А. Б. Гольденвейзера:

> *Дорогой Генрих Густавович! Твое письмо глубоко, до слез взволновало меня. Спасибо Тебе за нравственное доверие, без которого Ты не написал бы мне так. Я Тебя люблю и высоко ценю Твой прекрасный талант и исключительную культуру. Я всегда стараюсь людей не осуждать, а за Тебя я всегда страдаю и глубоко Тебя жалею… Обнимаю Тебя как друга и от души желаю Тебе освободиться от тяжелого гнета, который отравляет физически и морально твою жизнь.*
>
> *Твой очень старый друг А. Гольденвейзер*
>
> *10.01. 1958*

Сходного содержания письмо Нейгауз отправил и Гилельсу. Гилельс ответил (приводимых Н. Дорлиак слов в письме нет). Он писал, что просит Нейгауза, чтобы тот ни при каких обстоятельствах не называл его своим учеником.

Жестко? — да. Гольденвейзер простил. Гилельс — нет. Вот он

и хлопнул дверью. Таков был его характер, и нужно принимать его таким, каким он был. Нейгауз страдал, но и Гилельсу этот шаг дался ценой тяжких переживаний. Что тут значат слова…

Обращаю внимание на любопытный момент: при переиздании воспоминаний о Нейгаузе весь приведенный мною фрагмент воспоминаний Н. Дорлиак (со слов «Потом Гилельс его страшно обидел» — и до конца) — изъят. Так что новое поколение читателей этой книги ни о чем знать не будет.

Советская «табель о рангах»

Теперь необходимо восстановить в памяти события тех лет — рубежа 50–60-х годов — события, выражаясь по-современному, знаковые, последствия которых чувствуются до сей поры; они развивались стремительно и с захватывающей интригой. Будем внимательны.

Важно отметить: свою книгу Нейгауз писал, всеми силами пытаясь покончить с несправедливостью, — в те годы Рихтера не выпускали за границу, что было, конечно, вопиющим безобразием, ни с чем не сообразным; этим и объясняются многие ее, книги, перехлесты. Что же касается тона, взятого Нейгаузом по отношению к Гилельсу, то объяснение этому отчасти лежит в той же плоскости: что ж, мол, о нем распространяться, сами знаете: он повсюду знаменит, «всем известно»… ну и дальше в том же духе. Сколько еще могло бы продолжаться «заточение» Рихтера? Но нежданно-негаданно пружина начинает раскручиваться: случилось так — для читателя это не новость, — что в год издания книги Нейгауза на Первом Международном конкурсе в СССР побеждает американец. С точки зрения властей — это позорное поражение нашей страны на культурном фронте: уступить Америке перед лицом всего мира! Недопустимо, поправить дело немедленно! Вот здесь-то, в противовес Клиберну, и потребовался — с железной необходимостью — *наш* пианист, да не какой-нибудь, а настоящая величина. На кого пал выбор, догадаться ничего не стоит. Да, вы не ошиблись. Но почему же Рихтер, а не Гилельс?! Ответ однозначен по очевидной и простой причине: Гилельс давным-давно признан целым светом; он, конечно, по-прежнему с неизменным триумфом продолжает приносить «дивиденды» своей стране. Но именно в силу этого, единственное, чего он не мог уже дать, так это впечатления новизны, открытия, — того, что и было самым главным: заставить мир вновь вздрогнуть от неожиданности…

Вы что думаете — у нас только один Гилельс?! Ошибаетесь, господа! И была развернута в периодических изданиях настоящая пропагандистская кампания, равной которой трудно припомнить. Нейгауз сообщал в письме: «…Раздался малиновый звон в печати…» Отзвуки этого звона слышны до сих пор. Посмотрим, как выглядит этот фрагмент нейгаузовского письма почти полностью: «…Рихтера после его триумфального турне по Финляндии начальство решило отправить в Америку и другие запстраны…

По сему случаю раздался малиновый звон в печати, и мне

пришлось написать 3 статьи (плюс один довольно бездарный разговорчик в „Известиях“, не я писал, а корреспондент). Тут моим и Славиным друзьям нравится моя статья в „Сов[етской] культуре“ от 11 июня… Я даже получил много приятных телеграмм и писем. Ну, вот я и хвастанул».

Разумеется, дело не в Финляндии. Организованная, выражаясь по-современному, рекламная акция набирала силу — и Нейгауз с радостью и совершенно искренне принял в ней участие. Все совпало с его собственными убеждениями. А. Ингер констатировал: «В конце 40-х годов, а также в 50-е и 60-е Г. Нейгауз опубликовал ряд статей в газетах и журналах, в которых культ С. Рихтера достиг апогея… Восторги автора этих статей… принимали подчас достаточно необузданный характер».

Примеры хорошо известны — воздержусь от их демонстрации. Начала выстраиваться советская иерархическая пирамида, наверху которой — Рихтер.

Благоволение «верхов» к Рихтеру началось давно. Вспоминая конкурс 1945 года, Рихтер поведал Монсенжону: «Позднее председатель жюри Шостакович рассказывал мне, как ему звонил Молотов. „Вы боитесь дать первую премию Рихтеру? Принято решение дать вам на это разрешение, ничего не бойтесь“».

Была и такая история, невозможная ни с кем другим. В «Правде» — «главной» газете — была напечатана, разумеется, хвалебная, рецензия на концерт Рихтера, причем, на следующий же день, вернее, утро после концерта (тогда как по тем временам приходилось ждать хоть какого-нибудь отзыва месяцами — если он вообще появлялся, — да и то в специальном музыкальном журнале). Оперативность неслыханная! Так вот, рецензия-то появилась, а самого концерта не было — Рихтер его отменил! Впечатляет?!

По советским порядкам надежным мерилом деятельности человека любой профессии были звания и награды; стрелка барометра всегда показывала «ясно» и ее направление говорило на красноречивом языке. И вот происходит то, что должно было произойти: Рихтер первый, раньше Гилельса, стал получать знаки государственной благосклонности: в 1961 году он стал лауреатом Ленинской премии; Гилельс вслед за ним — в 1962 году. В 1975 году Рихтер — Герой социалистического труда; Гилельс — на следующий год, в 1976-м. Это ли не показатель: в верхах произошла, так сказать, переориентация в культурной политике с Гилельса на Рихтера. По советской шкале ценностей Гилельс стал официально вторым. Поразительно: никто ничего не заметил, настоящих музыкантов, таких далеких от злобы дня, ничто не смутило. И на Рихтере все происходящее никак не «отразилось»:

никто и никогда не бросил ему упрека в том, что он стал любимцем властей, — хотя сигнал был недвусмысленным; Гилельса же продолжали этим донимать — и не без успеха, — как бы умаляя тем самым его чисто музыкальные заслуги. Он до сих пор обвиняется в «советскости», в то время как Рихтер — «вне подозрений».

Картина мне представляется совсем иной.

Рихтер вписался в советские «декорации» как мало кто другой. Никто не пользовался такими привилегиями, как он. Сошлюсь на свидетельство А. Ингера: «Помню совершенно изумивший меня факт: как-то Нина Львовна Дорлиак сказала, что не сможет встретиться со мной в условленное время, потому что к ней должны прийти чиновники Министерства культуры, чтобы обсудить с нею план предстоящих в следующем году зарубежных гастролей Святослава Теофиловича». Было от чего изумиться: чиновники идут домой, чтобы согласовать свои планы с женой крупного исполнителя, который сам вообще до этой прозы жизни не снисходит.

Гилельса, объехавшего весь свет, никогда так не «обслуживали». Но сколько к нему претензий! Например: почему это он гастролировал, а другие — нет. Как будто это он решал, кому и куда ехать, как будто это зависело от него. Какая глупость! Он и сам-то не мог предположить, куда его пошлют, — и не мог играть там, где хотел. Недавно, уже в новом веке, Вера Горностаева рассказала в телепередаче, как Гилельс, задержавшись на несколько «лишних» дней в Вене — погулять, посмотреть, — должен был по возвращении писать объяснительную записку в министерство. Рихтер был свободен от таких унижений. Конечно, все были равны, но, как сказано у Оруэлла, некоторые были еще равнее; и равнее всех был Рихтер. Но музыкальная общественность ничего не хотела замечать. Нет и нет! Теперь, когда ранее обиженный наконец-то получил то, что заслужил, и справедливость восторжествовала, — все, казалось, обрело «окончательные» формы. С тех пор о Рихтере стали дружно писать, мягко скажу, несколько искажая факты. Так продолжается до сегодняшнего дня.

Между тем о Рихтере мы знаем очень многое — и спасибо, конечно, что знаем, — но подавляющая часть всевозможных историй — от мелких происшествий до значительных событий — все это известно не от кого-нибудь, а с его собственных слов. Он наговаривает целые книги — Чемберджи, Борисову, Монсенжону (книга В. Чемберджи так и называется: «О Рихтере его словами»), И что же? Неизменно в печати с упоением отмечается его «упорное нежелание говорить о себе», он, «один из самых

закрытых гениев XX века», и т. д. и т. п. Особенно педалируется скрытность Рихтера, как отличительная его черта. Это — правда, если дружно закрыть глаза на то обстоятельство, что он неостановимо повествовал о себе — и с большим воодушевлением. Здесь нет ничего «нехорошего», тем более для человека такого масштаба. Поразительно другое. Принято наперебой убеждать читающую публику: Рихтер музыкант «нездешний» и витает в облаках, лишь изредка, в порядке исключения, вступая в контакт с «братьями по разуму».

Небылиц, написанных о Рихтере и в связи с ним — работающих на сознание «выгодного» образа, — не счесть; в «исполнении» серьезных издательств все выглядит правдой. Они, эти небылицы, оседают в сознании читателя. Не моя задача разбираться в них. Но хотя бы один пример приведу.

В упомянутой книге В. Чемберджи утверждается: «Современники С. Т. Рихтера хорошо знали, что книги о нем не выходили, так как казались ему велеречивыми и далекими от сути, наборы рассыпались, а интервью не появлялись».

Книги не выходили?! А монография В. Дельсона? А книга Г. Цыпина? Оставляю сейчас в стороне, скажем, внушительный труд Я. Мильштейна (издания 1983 года) под нейтральным названием «Вопросы теории и истории исполнительства», треть которого отведена Рихтеру и его высказываниям по самым разным, так сказать, областям человеческой деятельности. В своем начинании Мильштейн опередил и Чемберджи, и Борисова, и Монсенжона.

И интервью тоже печатались, к примеру, в журнале «Музыкальная жизнь». (И по телевизору Рихтер с удовольствием высказывался — с «Декабрьских вечеров».)

Не говорю уже о книгах типа «Портреты пианистов» Д. Рабиновича или «Портреты советских пианистов» Г. Цыпина, где Рихтеру, разумеется, посвящены большие очерки. (Упомяну и такие сборники, как «Гордость советской музыки» или «Лауреаты Ленинской премии», — в них Рихтер законно представлен).

Но мы ведем речь только о книгах, где целиком «солирует» Рихтер. Так вот, самое пикантное заключается в том, что книга о Рихтере самой Чемберджи издана в 1993 году, когда он, Богу слава, был жив (не принимаю в расчет еще более раннюю журнальную ее публикацию).

Пишущие считают своим долгом поведать и об одиночестве Рихтера. А на самом деле круг его общения — широчайший, когда только времени хватало! Здесь и артисты, и писатели, и художники (поименно долго перечислять), различные «деятели», и музыканты, с которыми играл (перечислять еще дольше), и

окружение Н. Дорлиак… И едва ли не все пишут о нем. Давайте вспомним имена некоторых людей, входящих в рихтеровское окружение: Мильштейн, Золотов, Гольдин…

Но, возможно, скромнейший Рихтер не знал, что, скажем, А. Золотов с большой подсобной группой едет с ним за границу, чтобы снимать о нем фильм — и не один! (В фильмах говорится, что он, по застенчивости, не любит сниматься, избегает съемок.) Или он не знал, что В. Чемберджи, сопровождая его в поездке по стране, все за ним записывает, и это вскоре будет с большой помпой опубликовано?

Прекрасно знал, конечно. В книге Ю. Борисова, где тщательно зафиксировано все Рихтером произнесенное, вы найдете такие слова: «Если захотите что-нибудь сотворить с этими записями — опубликовать, нажиться (!) на них…»

И это — одиночество?! Может быть — внутреннее? Возможно, возможно…

В панегириках Рихтеру никто уже не заботится хотя бы о правдоподобии. Было «установлено»: Рихтер — гений; так и знайте… Я. Мильштейн, премного потрудившись на этой ниве, нашел емкую формулу: «Никакая похвала не кажется достаточной, когда оцениваешь игру Рихтера». Что означает: употреби любую превосходную степень, любое уподобление, сравнение, ну, как ни похвали — все мало, мало, мало…

А. Ингер передает слова Марии Гринберг: «Рихтеру можно только посочувствовать, ему трудно: когда исполнителя постоянно называют гением, публика всякий раз ждет от него чуда, но никто, даже гений, на это не способен!» Вполне допускаю, что так. Я-то думаю прямо противоположным образом: Рихтер играл для «подготовленной» аудитории, — и как бы он ни играл — все будет гениально, иначе и быть не может; то есть в этом смысле ему было легко. Гилельс же, при всей своей славе, каждый раз должен был заново завоевывать зал — настроенный, о чем нетрудно догадаться, не слишком-то доброжелательно; выходя на эстраду почти без «поддержки», он каждый раз вынужден был доказывать, что он — Гилельс. Огромная разница.

Гилельс представлял собой полную противоположность Рихтеру. Мне кажется, наблюдая рихтеровский «размах», он, вопреки этому, едва ли не демонстративно, из чувства какого-то противостояния — и чем дальше, тем непреклоннее — избегал общественного «тиражирования», замыкался в себе, став, особенно в последние годы, если так можно выразиться, подлинно одиноким, в высоком смысле этого понятия, тем более, что по своей натуре он был склонен к этому всегда. Не позволяя себе выходить за границы своего дела — как же это должно быть

трудно: слишком много соблазнов! — он понимал, что не может при этом рассчитывать на рост своей популярности в геометрической прогрессии, так как публика ждет от своего кумира, чтобы он всячески напоминал о себе — неважно, каким образом, — и тогда она, публика, легко «усваивает» то, что ей преподносится.

Гилельс не тратит слов на себя, не раскрашивает свою речь занимательными историями, с ним произошедшими (лишь в редких случаях — и в самом узком кругу), а ведь было чем блеснуть… Л. Баренбойм, сумевший найти с ним общий язык, после бесед с Гилельсом подводит итог: «О своей жизни, исполнительском искусстве Гилельс говорит скупо, но очень искренне… Даже рассказывая о своих триумфальных зарубежных поездках, Гилельс скромен и сдержан — только деловитая сжатость высказываний, ничего от „бизнеса“, от желания создать себе славу, „рекламу“… и только правда, как, впрочем, и во всем остальном». Ярко характеризуют Гилельса случаи, рассказанные в книгах В. Маргулиса и Л. Бермана. Оба раза — так уж совпало — речь идет об одном и том же сочинении — Сонате Листа.

Маргулис пишет (сначала — одна фраза о Сонате Шопена): «…Никогда не забуду Сонаты Шопена с похоронным маршем, где финал был сыгран „шуршащими“ пальцами, небыстро и мертвенно. А исполнение Сонаты Листа, где он в репризе вдруг ускорил и повел музыку до конца в невероятном напряжении? Правда, когда я сказал ему, как потрясло меня это исполнение, он мне сухо ответил: „Я этого не хотел, это произошло помимо моей воли. Реприза должна идти в одном темпе с экспозицией“».

Удивительно: полный успех, все в восторге — а он «этого не хотел»… Недоволен.

Л. Берман: «Однажды я с друзьями был на концерте Эмиля Гилельса… Играл он си-минорную Сонату Листа в Малом зале консерватории. Играл прекрасно, но в известном фугато… он вдруг забыл текст. Ему надо продолжать, а он запутался (Действительно, место коварное!) Только на третий раз Гилельс сумел преодолеть фугу и пойти дальше. Закончил он концерт так же прекрасно, как и начал. После окончания концерта мы отправились его поздравлять, благодарить, приветствовать… Когда мы появились, он первый обратился к нам со словами: „Как вам понравилась моя тройная фуга?“ Все расхохотались».

Вполне возможно, многие ничего и не заметили, а Гилельс прилюдно признается в своей «слабости»…

Разумеется, как и любой артист, Гилельс стремился к тому, чтобы его имя не было для людей пустым звуком. Оно и не было. Гилельс получал подтверждения этому на каждом шагу. Но ему

казалось, — только казалось! — что, *став в своей стране* официально «вторым» и ничего не делая — с применением разнообразных внемузыкальных средств — для «укрепления» своего имени, он суживает круг своих «сторонников», неизбежно отдаляется от слушателя, однако изменить себя, свой характер не мог, да и не желал. Это, без сомнения, причиняло ему глубокую душевную боль. А критики и журналисты с готовностью поддерживали и соблюдали «табель о рангах», что происходило, как пишет А. Ингер, «не без, судя по всему, некоторого закулисного руководства их оценками и суждениями».

Однажды они — Гилельс и Рихтер — играли в Большом зале консерватории совсем рядом друг с другом (что не было особенной редкостью), — кажется, на расстоянии нескольких дней: Гилельс — цикл из пяти концертов Бетховена, Рихтер — концерт Моцарта. В газете «Советская культура» огромная рецензия на один рихтеровский концерт Моцарта — в самом верху листа, под крупным жирным заголовком: «Великий пианист современности» — занимала добрых полстраницы, а под ней, у нижнего края этой страницы — не сразу и заметишь, — маленькая, ничего не говорящая заметка о гилельсовских пяти концертах Бетховена. (Такой отклик, даже вне соседства с Рихтером, сам по себе выглядит недостойно; в одной из бесед Игорь Маркевич заметил: «…Высказаться в двух абзацах о таких знаменитых артистах, как Бруно Вальтер или Бакхауз, — хуже, чем вообще ничего не сказать о них».)

Все было организовано далеко не по-дилетантски. Пройдет время, и такие «запрещенные приемы» станут применяться с еще большим размахом.

Кое о чем расскажу.

Когда в Москву приехал оркестр Нью-Йоркской филармонии с Эрихом Лайнсдорфом, Гилельс сыграл с ними Пятый концерт Бетховена. Через несколько дней он получил письмо от строгого критика — Г. Когана. Вот оно:

Москва, 18 сентября 1976 г.

Дорогой Эмиль Григорьевич!

Два дня тому назад, с трудом достав билет, я слышал Вас в симфоническом концерте Нью-Йоркского оркестра и с тех пор нахожусь под впечатлением сыгранного Вами Es-dur'ного Концерта Бетховена.

Я много раз слушал этот концерт в исполнении превосходных, известных пианистов, но Ваше исполнение 16-го числа было лучшим из всех, какие я когда-либо слышал. С первой до последней ноты это было

необыкновенно, идеально хорошо, настоящее, я бы сказал, античное совершенство. Не только с чисто пианистической стороны, где все было «вылеплено» с поразительной пластичностью (одни «жемчужные» гаммообразные пассажи чего стоили, не говоря уже о великолепной мужественной отчетливости арпеджий и пассажей forte), но вся музыка концерта, ее величие и нежность, все тончайшие переходы звучания были переданы так, что дух захватывало от восторга.

За несколько дней перед тем я слушал по радио запись Вашего исполнения 2-го концерта Бетховена. Это тоже было хорошо, с обычными для Вас достоинствами, но, по-моему, не так совершенно по стилю. Пятый же концерт Вы на этот раз сыграли так мудро, зрело и совершенно во всех смыслах, что я отношу это исполнение к одному из самых сильных моих музыкальных впечатлений. Жалею только, что оркестровое сопровождение не отличалось той чуткостью и тонкостью, которая соответствовала бы Вашей игре, а носило характер ординарного добропорядочного «аккомпанемента». Для ансамбля с Вами в этот раз должен был быть Никиш, а не Лайнсдорф.

Я хотел бы написать обо всем этом где-нибудь в печати, но это оказалось невозможным по причинам, от меня не зависящим. Поэтому я и решаюсь сказать Вам о своем впечатлении хотя бы в письме. Всего Вам доброго и большое, большое спасибо.

Ваш Г. Коган

P. S. 19 октября Вам исполняется 60 лет. Меня в это время не будет в Москве; я буду в поездке и не смогу Вас своевременно поздравить. Примите поэтому заранее мои поздравления с великолепной формой, в которой Вы находитесь, и пожелания еще долго продолжать Ваш славный путь.

Г. К.

Письмо стоит того, чтобы его прочесть целиком.

А теперь спрошу: не режет ли слух тот абзац, где Г. Коган — без всякого подчеркивания — сообщает о том, что не смог («оказалось невозможным»!) опубликовать свою рецензию. Иными словами, будучи предложенной какой-то газете или журналу, она была отклонена! Восторженная рецензия о Гилельсе — не проходит. Каково?! (Укажу на интересный факт: развернутый

очерк А. Ингера «Пианистка Мария Гринберг» помещен не в каком-нибудь музыкальном издании, где его «законное» место, а в журнале… «Знамя». Случайно ли?! Не думаю.)

Здесь с неизбежностью возникает рихтеровский мотив. Слово Ингеру: «…В те, уже далекие первые послевоенные годы… пресса еще отваживалась в рецензиях на концерты Рихтера говорить о каких-то неудачных или надуманных трактовках, о том, что какие-то пьесы произвели меньшее впечатление… — позднее об этом уже невозможно было сказать, *этого бы никто не отважился напечатать*…

С конца 50-х годов делать какие-то замечания по поводу исполнения Рихтера было уже невозможно, возникло неписанное табу. Тон был задан самим Генрихом Нейгаузом…»

Что же происходит?! Сопоставьте: в одном случае отвергаются статьи хвалебные, в другом, напротив, — содержащие хотя бы намек на критику (мне самому приходилось наблюдать и те, и другие случаи). Все, однако, зашло далеко: в каждом из пишущих — не забывайте, какие были времена — сидел свой, так называемый, внутренний редактор, диктующий «правильное» поведение; отлично было известно по неписаным канонам, — у кого пренепременно должны наличествовать те или иные недостатки, а у кого — все всегда «гладко» и, по возможности, «высоко». Был заведен определенный порядок, и не могло возникнуть ни малейшего поползновения его нарушать. Нравится это кому-нибудь или нет — но так было.

Могло ли это не задевать Гилельса?! Было бы наивно думать, что он мог отмахнуться, не обращать внимания, быть выше этого — мол, ему-то что! Нет, никто не сумел бы смотреть на подобные «ходы» сквозь пальцы. Г. Ларош писал: «Враждебность самого последнего писаки способна была глубоко расстроить Чайковского». Конечно, а исполнителя — тем более. И тем более организованная, «заданная» кампания, в чем бы она не выражалась, — в те годы ничего не делалось «просто так». Гилельс был обижен и раздражен. У него становилось все меньше оснований — и не только по названным причинам — для радужных настроений. «Недодать» Гилельсу, по возможности, не замечать его — разумеется, «при всем при том, при всем при том» — стало делом привычным.

В письме Гилельсу (1976) Г. Домбаев предпочел не сглаживать острые углы, сказав то, о чем полагалось помалкивать: «Безмерно рад, — пишет он, — что *никто и ничто* не помешали мне через всю жизнь пронести мое глубокое уважение и любовь к Вам как Человеку, Музыканту, Пианисту. Горжусь тем, что Вы, как мне кажется, не раз проявляли ко мне

дружеское расположение».

Примем к сведению: эти «кто», создавая «что», мешали, сильно мешали, и скольким сумели помешать… Результатом их деятельности было предвзятое отношение к Гилельсу, распространившееся наподобие эпидемии; сейчас почти уже не верится, что такое могло быть.

Всего три незначительных происшествия — а мозаика складывается из мелких фрагментов — помогут представить бытовавшие настроения. Расскажу о них, так сказать, в порядке поступления.

Я еще был студентом. Гилельс объявил Третий концерт Рахманинова. Лечу в Большой зал консерватории; в кассе билетов, конечно, нет, все продано. На моем лице, видимо, отразилось нечто такое, что стоящий рядом интеллигентный представительный человек, решил «принять участие»:

— Да что вы расстраиваетесь, зачем вам Гилельс, — покровительственным тоном старшего успокоил он, — возьмите пластинку Рихтера — и все!

Это был очередной толчок к размышлениям и лишнее подтверждение уже давно закравшимся сомнениям: что-то не все благополучно «в королевстве датском» — ведь Рихтер Третий концерт не играет и, значит, при всем желании записать его на пластинку никак не мог. Откуда же такая уверенность?!

В магазине «Мелодия» на Новом Арбате — там продавались еще пластинки — две девочки-школьницы спрашивают продавщицу:

— У Вас есть Второй концерт Бетховена?

— Есть.

— А в чьем исполнении?

— Гилельс.

— Нет, нам нужен только Рихтер.

Здесь я не выдержал и повел себя, сознаюсь, крайне непедагогично. — Вас послала учительница? — спросил я.

— Да.

— Так скажите ей, что Рихтер этот концерт не играет.

Надо было видеть, с каким ужасом подружки бросились наутек, — как из горящего здания.

Один известный музыкант поинтересовался у меня, — какая программа у Гилельса: он проезжал мимо, увидел афишу, но не успел разглядеть. Отвечаю, ожидая, как минимум, удивления: центральное сочинение в концерте Гилельс играл в первый раз, и выглядело это едва ли не сенсацией.

— Он играет, — говорю с приподнятыми интонациями, — Сонату Шопена h-moll!

Никакой реакции. И безапелляционно:

— Не может быть. Это ошибка. Опечатка. Это, конечно, Соната b-moll.

Что делать, пришлось удостовериться…

Но какое, в конце концов, влияние — на что и на кого могли оказать целенаправленные действия?! По большому счету — ничтожное, если не учитывать поддавшуюся обработке, зомбированную часть «населения».

Попадать на концерты Гилельса не становилось легче — только труднее; его записи по-прежнему не залеживались в магазинах, исчезая с полок в темпе Presto. Нет, ничего сделать было нельзя. Можно было только продолжать портить кровь ему самому.

В упомянутой телепередаче Вера Горностаева сказала: «Гилельс был недооценен». Да. И в то же время — это он-то недооценен, — с его всесветной славой, когда имя его было знакомо каждому культурному человеку?! Тогда вопрос: где и кем — недооценен? Пусть читатель подумает сам.

Гилельс и Рихтер! Ох уж эти советские пары! Помимо них еще: Прокофьев и Шостакович, Ойстрах и Коган, Ростропович и Шафран, Козловский и Лемешев, Уланова и Плисецкая, Светланов и Рождественский… Забавно, не так ли?

Каким Гилельс никогда не был

Я постоянно говорю о том, каким Гилельс *был*. Пора переменить тональность: теперь я хочу показать, каким он никогда *не был*. Сделаю это с помощью одной иллюстрации — не сыскать лучше для дальнейшего повествования: все станет гораздо нагляднее.

У Андре Моруа есть замечательный рассказ «Рождение знаменитости». Вкратце перескажу его. Молодой художник никак не может добиться признания. Все тщетно. Но его друг посоветовал: нужно придумать какое-нибудь определение твоего художественного метода и на все вопросы с загадочным видом, сквозь облако табачного дыма, отвечать только одно: «А вы видели когда-нибудь, как течет река?» Успех превзошел все ожидания.

Сейчас вы убедитесь, читатель, что этот пересказ попал сюда не случайно. Он служит как бы доказательством от противного: никогда не щеголял Гилельс такими «эффектными» фразами, чего никак нельзя сказать… впрочем, — цитата. В книге Б. Львова-Анохина о Галине Улановой есть такой эпизод: «Однажды Святослава Рихтера спросил молодой музыкант: как сыграть эту вещь? И тот ответил: „Сыграйте, как рука у Рафаэля…“ Множество людей поучает в искусстве, — продолжает Львов-Анохин, — но человек великий говорит: „Сыграйте, как рука у Рафаэля…“»

Что скажете?! Чем вам не «река»?!

Но нас заждался Гилельс. Ему было свойственно говорить на сугубо профессиональном языке, без «отступлений». Вот он, председатель жюри, характеризует Джона Огдона, победившего на Конкурсе им. Чайковского: «Огдон — импровизатор, как бы сливающийся с инструментом и извлекающий из него самые крайние звучания, от тончайшего шелеста звуков до нарастаний, иногда даже гиперболичных. У него индивидуальная аппликатура (особенно необычная в Концерте Листа), но результат убеждает. Огдон — думающий художник, не идущий проторенными путями. Он прекрасный музыкант с очень самобытным пианистическим почерком».

Как только не писали об Огдоне, — кто о чем, а Гилельс — об аппликатуре. Это вам не «рука у Рафаэля»! Это, скажу так, рука пианиста. Но где здесь признаки гениальности — что ее выдает? Ничего; совсем как у… Рахманинова! Помните? — четвертый палец слабый, и второй… Да, славу великого музыканта такими истинами не приумножишь…

Со сказанным перекликается поучительная история, рассказанная Григорием Пятигорским:

«Величайшим моим желанием было послушать Пабло Казальса. Однажды я с ним встретился, и моя мечта, казалось, вот-вот осуществится. Но по иронии судьбы играть пришлось мне… „Господин Казальс!“… И меня подвели к невысокому лысеющему человеку с трубкой. Он сказал, что рад встрече с молодыми музыкантами — Серкиным и мною. Рудольф Серкин, задыхаясь от волнения, стоял рядом, и, казалось, подобно мне, старался побороть робость. Руди уже играл до моего прихода, и теперь Казальс хотел послушать нас вместе. На пюпитре рояля я увидел ре-мажорную Сонату Бетховена. „Что же вы не играете?“ — спросил Казальс. Нервничая, едва слушая друг друга, мы продемонстрировали довольно жалкую интерпретацию, оборвав сонату где-то в середине. „Браво! Браво! Замечательно!“ — зааплодировал Казальс. Франц (хозяин дома. — *Г. Г.*) принес ноты виолончельного Концерта Шумана, который Казальс хотел послушать. Никогда не играл я хуже. Казальс попросил сыграть что-нибудь Баха. Вконец раздраженный, я познакомил слушателей с трактовкой, вполне достойной исполнения произведений Бетховена и Шумана.

— Замечательно! Великолепно! — сказал Казальс и обнял меня.

В смятении я ушел. Я знал, что играл очень плохо, но тогда почему же он, мастер, хвалил и обнимал меня? Такая явная неискренность огорчала сильнее всего.

Тем большими были мои стыд и радость, когда, лет через пять, я встретился с Казальсом в Париже. Мы обедали вместе, играли виолончельные дуэты, а потом я играл ему до поздней ночи. Взволнованный его сердечной теплотой, счастливый, я признался в том, что думал после его похвал в Берлине. Вдруг он страшно рассердился и схватил виолончель. „Слушайте! — он сыграл фразу из бетховенской сонаты. — Вы помните, что сыграли это именно такой аппликатурой? А, вы помните? Это было ново для меня, это было здорово! А здесь, разве вы не начали этот пассаж смычком вверх, вот так!“ (он показал). И так он прошелся по сыгранным мной тогда произведениям Шумана и Баха, каждый раз подчеркивая все, что ему понравилось в моей передаче. „А что до остального, — добавил он горячо, — оставим это для невежд и тупиц, которые судят, лишь подсчитывая ошибки. Я могу быть благодарным, и вы также, даже за одну ноту, одну замечательную фразу“. И я ушел, чувствуя, что общался с великим артистом и другом».

Приглашаю читателя к размышлению — стоит того…

О пользе внимательного чтения

В 1959 году, на следующий год после выхода книги Нейгауза, гилельсиана пополнилась сразу двумя изданиями — книгами В. Дельсона и С. Хентовой; год оказался для Гилельса урожайным.

Работа Дельсона ничем особенным не примечательна — общеизвестные факты излагаются добротным серым языком — глаз остановить не на чем, но… есть в книге нечто такое, что полностью искупает неприглядность текста: автор отважился выдвинуть поистине новаторское положение и тем самым как бы завершил историю борьбы — вы не забыли еще? — со страшным врагом, виртуозностью. Свои пространные рассуждения с экскурсом в психологию и физиологию Дельсон завершает выводом: *«Советский исполнительский стиль должен, несомненно, являться виртуозным исполнительским стилем»* (выделено В. Дельсоном. — *Г. Г.*).

Вот те раз! Значит, так: Гилельс — виртуоз (что и дало толчок этим рассуждениям), и, как видите, — слава Богу! Но, оказывается, отныне весь советский исполнительский стиль должен следовать за ним в этом направлении! А сколько было сломано перьев, пролито чернил и переведено бумаги в борьбе за… в доказательствах… против… и все, выходит, — впустую, зря!

Небывалый случай в советской критике: сама критика «во весь голос» отменяет самою себя, собственные «решения», открыто провозглашая, что полностью переходит на сторону бывшего критикуемого! Было ли когда-нибудь что-либо подобное?! Это, возможно, кульминационная точка в затянувшемся «судебном процессе».

Но вызывает удивление: никаких следов этой «борьбы» не осталось во всей следующей, более поздней литературе о Гилельсе — ни единого слова, ни одного упоминания, будто ничего и не произошло.

Обратимся теперь к книге Хентовой. Для читателя она не в новинку, однако пришла пора сказать об этом труде специально: обобщить наблюдения, привести обилие хентовских мыслей, так сказать, к общему знаменателю, сгруппировать их, сложить более крупными блоками, не утонуть в деталях…

Выход книги был долгожданным событием: впервые о знаменитом пианисте рассказывалось так подробно, с использованием огромного фактического материала. Подчеркну: Хентова писала с самыми лучшими намерениями «высоким штилем». Как же: народный артист СССР, гордость советского

искусства. Другой вопрос, что получилось; а получилось нечто несуразное. То ли по неумению, то ли по непониманию рисуется портрет Гилельса, лишь отдаленно напоминающий оригинал. Вынужден советовать читателю ничего не принимать на веру, быть настороже: так густо населена книга всевозможными ляпсусами, бестактностями, произвольными умозаключениями… Однако любопытно: книга была тепло встречена нашей музыкальной общественностью.

Давайте полистаем страницы хентовского текста и взглянем на них как бы в увеличительное стекло.

Начну, пожалуй, вот с чего.

Трудно поверить, но Хентова серьезно озабочена оценкой… ума Гилельса. «Его *прямолинейный* ум не знал обходных путей, не терпел компромиссов и временных отступлений. Ему ничего не давалось легко». Разумеется. Для прямолинейного ума многие вещи непостижимы.

В другом месте — уточнение: Гилельс «обладал *ясным* природным умом».

Дальше: «…Художественная атмосфера города уже не могла удовлетворить его *пытливый* ум». Это дает некоторую надежду, тем более, что он сам «скорее принижал свои знания и *гибкость ума*». Значит, не все потеряно, тем паче, что «в беспредельном стремлении к совершенствованию развивался интеллект».

Но пока интеллект еще окончательно не развился, Гилельсу «ничего не давалось легко». Да что там легко — неимоверно трудно! «Быстро усваивая бетховенские аллегро, Гилельс с трудом осмысливал медленные части сонат. Он еще *не понимал* бетховенских адажио». «…Подлинной сути творчества Шопена он еще *не понимал*…» «…На опыте исполнения нескольких пьес Гилельс *хотел уяснить себе* общие принципы трактовки лирики Чайковского». «…Всей сложности проблемы, *разумеется*, еще не сознавал. Понимание пришло позднее…» (хорошо еще, что пришло. — *Г. Г.*). «*Старался* охватить и осмыслить возможно детальней все элементы музыки…»

Отмечу здесь новый, побочный мотив: Хентова пишет: «старался охватить», а не «охватил», то есть результат, вроде бы, неизвестен. Это испытанный прием: «пытаясь переосмыслить сочинения», а не «переосмысливая», «стремится охватить огромные ритмические периоды», а не «охватывает»…

Вот и приходилось — с таким-то интеллектом! — жить чужим умом, — учиться, учиться и учиться, — тем более, что с самого начала время было упущено: «…Художественная культура мальчика не развивалась, — сообщает Хентова, — Понимание музыки было ограниченным. Никто не будил воображения и не

заботился об общем развитии… Он жил, сторонясь товарищей, редко участвовал в их играх, избегал кипучих общественных интересов пионерской детворы».

Понадобилась бы целая энциклопедия лиц, произведений искусства, у которых Гилельс — с трудом! — набирается ума-разума.

«А. Боровский *помогает ему* позднее заметно обогатить колорит и с помощью педализации… Многое дает в области педализации также опыт В. Гизекинга. Пластинки, наигранные Гизекингом, изучаются тщательно». «Большое влияние оказал на Гилельса Рудольф Серкин… именно искусство Серкина *помогло* Гилельсу определить пути совершенствования интерпретации». «Гастролируя в Таллине, Гилельс изучает опыт эстонского фортепианного дуэта Бруно Лукк и Анны Клаас». «Квартет имени Бетховена сыграл огромную роль в развитии Гилельса-ансамблиста… *у них было чему поучиться*» (для того и стал играть с ними. — *Г. Г.*).

«В Метрополитен-опера *поучительными* оказываются выступления многих выдающихся европейских певцов, приглашенных на открытие сезона в крупнейшем американском театре…» «Лувр и Версаль осматривались по нескольку раз. С пристальным вниманием приглядывался Гилельс к уникальному собранию полотен Сезанна, Ренуара, Ван-Гога и Гогена в Лувре, *хотел понять* их метод познания мира. Не отсюда ли нужно было артисту *начинать* разгадку творчества Дебюсси и Равеля?»

Одну минуту; надо все-таки приостановиться. Нет, не *с этого*, конечно, нужно было начинать. Прежде всего: Гилельс уже давно начал — еще в Одессе, потрясши Артура Рубинштейна «Игрой воды» Равеля. И как это у него только получилось, не видя Лувра? А что, если у композитора все необходимое записано подробнейшим образом?! Может быть, верный путь именно этот?! Конечно, нелепо отрицать роль общей культуры, кругозора, знаний и пр., но спекулировать, придавая этому первостепенное значение, когда есть *текст автора*, — попросту непрофессионально.

Еще немного последуем за Гилельсом: он продолжает учиться.

«Приходилось специально и много работать над вокальностью фразировки… Играя, он все более чутко слушал свою аудиторию. Слушал и *учился* у нее, открывая для себя заново пусть простые, но глубокие истины искусства».

Как вам кажется, — мыслимое ли это дело для Гилельса — играть с оркестром?! Вот он и учится. «…Гилельс наблюдал за выступлениями с оркестром многих пианистов, — пишет

Хентова, — Оборина, Зака, Гринберг, *старался понять* их методы работы…»

Хентова подробно описывает оркестровые репетиции Гилельса. Идет тщательная совместная работа. «Репетиция затягивается на три–четыре часа. После нее Гилельс задерживается с дирижером и подводит некоторые итоги: оговариваются спорные моменты, пианист выслушивает замечания и пожелания дирижера». Бог мой, да что же это такое?!

А может, все-таки *дирижер* должен прислушаться к соображениям и указаниям солиста, для еще такого, как Гилельс?! Не так ли? В довершение всего, на последней репетиции Гилельс «пытается сыграть концерт целиком». Заметьте: не играет, а пытается. Разница есть? Может быть, он и на концерте пытается сыграть?

Как мы видим, Гилельс только и делает, что набирается извне. Отсюда следует: сам он, понятно, научить никого и ничему не в состоянии. Когда он начал преподавать в консерватории — сразу же после Брюссельского конкурса, — то это давалось ему с превеликим трудом, как, впрочем, и все, за что он ни брался: понадобилось даже ехать к Петру Столярскому в Одессу, чтобы выведать у него секреты мастерства, — не помогло. «Еще долго он не мог всецело посвятить себя педагогике. Эстрада была целью жизни. В концертировании он видел смысл своего существования. Самоотречения… не получилось».

Интересно, автор хотела бы, чтобы Гилельс перестал играть?! Все это звучит чудовищно.

Конечно, Гилельс не был педагогом в общепринятом смысле этого понятия — он не «высиживал» ученика «от сих до сих» — как не были педагогами ни Рахманинов, ни Микеланджели, ни Софроницкий. «Между прочим, — говорил Гилельс Л. Баренбойму, — я себя никогда не считал педагогом и ужасно не любил, когда в афише писали „профессор“. До сих пор, где только могу, вычеркиваю это слово».

И тем не менее… Кем-то из великих было сказано: в искусстве важно не только *что* говорится, но, может быть, в большей мере, — *кем*. Беру донельзя упрощенный пример — вы решили сыграть своему приятелю, и он советует: «Тише левую…» А теперь представьте себе, что это же говорит вам… Рахманинов. Ничего не изменилось? Вот в этом смысле — и не только, конечно, в этом — Гилельс был настоящим педагогом и — незаменимым.

Теперь прошу читателя сосредоточиться: Хентова приступает к оценке работы Гилельса над сочинениями Чайковского, — именно работы: он всегда работает, как вы знаете, преодолевая

различные трудности, а здесь их скопилось видимо-невидимо.

Но прежде — коротко о взаимоотношениях Гилельса с русской музыкой. «…Интересы Гилельса в области русской музыки были односторонними… Выпадала вся область лирической фортепианной миниатюры, в частности лирики Чайковского. Выпадали Мусоргский, Глинка, Глазунов, Лядов. Эту музыку Гилельс не знал (кто же сомневается. — *Г. Г.*) и знакомства с ней, пожалуй, пугался (!), ибо по опыту работы над Шопеном понимал, как много трудностей за ней таится».

И это не единственное проявление — в разных ситуациях — его нерешительности, отсутствия воли, мягкотелости. Это обнаружилось еще в Одессе, в тот период, когда после первой встречи с Нейгаузом и непосредственно перед Всесоюзным конкурсом 1933 года, он «настойчиво отказывался, — по словам Хентовой, — считая себя недостаточно подготовленным для такого ответственного соревнования. Он *боялся* еще одной неудачи»

И позже он, с «таким успехом и увлечением выступавший с оркестром, концертов Шопена на эстраде не играл, мечтал о них. Мечтал и *страшился* того, что не сможет сыграть их с должным совершенством».

Как ни крути, невозможно подобрать глаголы, наиболее точно определяющие гилельсовский характер: пугался, боялся, страшился…

Скажу, не будучи оригинальным: Чайковский — один из самых близких Гилельсу композиторов, — чувство «атмосферы Чайковского» как бы изначально присуще ему, и он ощущает себя в родной стихии, играя естественно, просто, притом с захватывающей экспрессией.

Итак, Гилельс с успехом выступил с пьесами Чайковского. Дальше читаем: «Музыканты, следившие за развитием Гилельса, отмечали и благотворное влияние Игумнова, и то, что, подражая (!), Гилельс все же оставался своеобразным и самобытным художником.

Сам Гилельс оценивал свою работу скромно. Кое-чего он достиг… Но все же он не был собой доволен. На эстраде он еще не чувствовал себя до конца свободным. Каждый раз приходилось преодолевать внутреннюю неуверенность (!). Играя, он не отдавался музыке. Самоконтроль сковывал.

„Ключ“ к музыке Чайковского Гилельс не считал найденным.

Приходилось вновь работать».

Мрачная картина, ни проблеска…

Читатель выносит стойкое впечатление: ничего-то у Гилельса не выходит — он ищет, мечется, мучается: «Как сказать фразу,

чтобы все в ней было правдиво? Труднейшая задача. Чуть-чуть изменишь акцентировку, чуть-чуть затянешь опорный звук — и все рушится (представляете? — *Г. Г.*), С бесконечным терпением Гилельс предпринимал сотни проб». Нет, не ладится. Остается только впасть в подражание; но даже и так — ничего путного… Что поделаешь, — неудача, с кем не бывает…

Однако не торопитесь делать выводы. Приглядитесь: Хентова оценивает Гилельса и его Чайковского — и не только Чайковского — со слов… самого Гилельса. И от его имени. Но вы этого не осознаете. В тексте тонут, не делая погоды, как бы невзначай брошенные ссылки: «Сам Гилельс оценивал свою работу скромно… он не был собой доволен», — и на основании этого развертывается критика. При таком массированном нападении оглушенный и сбитый с толку читатель не в состоянии разобраться: ему кажется, что все вышеперечисленные «неприятности» — подлинные, и он принимает все за чистую монету.

Это запрещенный прием.

Кому же не ясно: сам художник вечно неудовлетворен сделанным (вот они — «муки творчества»!), — только ему и видны те «несовершенства», до которых нет дела слушателю, читателю, зрителю… Гилельс говорил Баренбойму: «До цели, которую я перед собой поставил, я, конечно, не дошел и никогда не дойду; цель все время отодвигается по мере приближения к ней, процесс этот бесконечен…»

Обычное признание настоящего художника. Если же «послушаться» — эдак можно перечеркнуть все сделанное.

Возьмем Рахманинова… Как пианист он откровенно слаб: «Вот уже четыре года, как я много занимаюсь, — пишет он в письме 1922 года, — Я делаю успехи, но, право же — чем больше играю, тем больше вижу свои недостатки. Вероятно, никогда не выучусь, а если выучусь, то накануне смерти разве». И в следующем году: «Пять лет назад, начиная играть, я думал, что смогу добиться удовлетворения в фортепианном деле; теперь убедился, что это дело несбыточное».

Рахманинов — честно и искренне — делился своими мыслями в письмах, Гилельс — открыто, ничего не стесняясь, — в беседах и интервью. Какой легкий хлеб для критика! Отличить же самооценку художника от объективной значимости его труда — задача для него почти неразрешимая (короткий разговор на эту тему уже был). Вот и Хентова, путая эти совершенно различные вещи, — не умышленно ли? — обводит читателя вокруг пальца.

Именно с Гилельсом постоянно проделывались подобные операции. Сама Хентова справедливо заметила: «Судить самого

себя нелегко. Гилельс обладает этой способностью в полной мере: он рассказывает так, как будто говорит с самим собой, с беспощадной откровенностью — без постоянного самоанализа он не мыслит творчества». Все так. Но пользоваться этим в качестве своего основного «инструмента» критик не имеет никаких прав.

Наконец, о подражании Игумнову. В каких головах — тупоконечных или остроконечных — могло такое зародиться?! Хентова ссылается на каких-то музыкантов: «музыканты отмечали».

Музыканты отмечали, мы помним, еще и не такое. Апеллирую к читателю: не поленитесь, возьмите записи Игумнова и Гилельса. Сопоставьте. Уверяю вас, между ними общее только одно: и в том, и в другом случае — Чайковский. Но ощущение музыки, интонирование, звучание рояля, Время (с большой буквы) — все настолько разнится, настолько непохоже, что безо всякого затруднения, с первой же ноты вы безошибочно определите «кто есть кто». Где здесь подражание, в чем?! Да и мыслимо ли, чтобы Гилельс — как и любой другой артист — мог вынести на эстраду и записать… *подражание*?! Какой абсурд!

В изобильных цитатах из хентовского труда хочется обратить внимание читателя на одно слово, так сказать, ключевое: «приходилось». Гилельсу все время что-то «приходится»: «Приходилось многое начинать сначала, вырабатывая крепость, разнообразие и легкость удара». «Приходилось часами работать над одной этой пьесой, заменяя недостаток вдохновения внешней отделкой». «Приходилось скромно, с ученическим прилежанием садиться за парту». «Приходилось часами искать „дозировку“ звука». «Приходилось работать с огромным напряжением».

Какой же смысл создавать книгу о малоодаренном ученике, скорее даже второгоднике?! Сейчас я подумал: неужели Гилельсу *приходилось* это читать?! Впрочем, он мог и похвалить из вежливости, не вникая особенно…

Повысив голос, заявляю со всей определенностью: Гилельсу никогда ничего не *приходилось* — «это ваши смешные фантазии», как выразился Зощенко. Постигать музыку, заниматься было его потребностью, которой он не мог противиться, если б даже захотел; это было для него естественным состоянием, иначе он не мог жить; в этом, собственно, и была его жизнь…

Мы наскоро перечитали Хентову.

Напомню: она писала «хорошую» книгу, в высшей степени положительную. Однако ухитрилась нанести ущерб сознанию читателей, который трудно «подсчитать»: тираж только второго издания — 20 тысяч экземпляров, но число пострадавших еще возрастет, если учесть работу библиотек, передачу книги друг

другу, ее обсуждения и прочие «условия».

Пожалуй, достаточно об этом. Пора поговорить и о других авторах, писавших о Гилельсе. Слово о нем, воистину томов премногих тяжелей, произнес — нет, не музыкальный критик, не журналист — великий писатель Виктор Астафьев. Факт сам по себе многозначительный: творческие владения Астафьева — писателя широчайшего диапазона — находятся все же на иных территориях. Астафьев и не касается профессионально-музыкальных тем. Однако его привлек именно Гилельс, и он взялся за перо. Писатель создал маленький шедевр — теперь образ Гилельса останется в русской литературе. Перечитываю — и волнение не унимается… Гилельс — живой…

Приехав на гастроли в Вологду, Гилельс отправился осматривать Софийский собор. Там было очень холодно, и он, потирая руки, все прятал их, но никак не мог согреть. Никто из сопровождавших его ничего не заметил. А вот старушка, «кормившаяся подле храма», заметила и спросила, не мерзнут ли руки.

«— Мерзнут, бабушка, мерзнут. А мне вечером играть. Нельзя руки остужать».

И она предложила свои рукавички.

«Гость охотно подставил руки, бабушка надела рукавички, согретые своими руками, на бесценные руки пианиста, и маэстро ожил, повеселел, долго еще оставался в Софийском соборе…

Уходя из собора, Гилельс вернул бабушке рукавички, и, приложив ладони к левой части груди, поклонился ей легко и элегантно, как это умел делать только он, без заискивания и ужимок:

— Благодарю вас, родимая! Вы очень, очень мне помогли».

Астафьев заключает: «Этот случай мне рассказала работница и заботница вологодского музея — Ирина Александровна Пятницкая. Недавно ее не стало, и Эмиля Гилельса уже нет, давно нет на свете и бабушки-привратницы — помянем же их добрым словом и пожелаем всем Царствия небесного — каждый из них умел делать добро на своем месте и служил ему в меру своих сил».

Тон, взятый Астафьевым, так трогателен и сердечен — все неброско, скромно, просто, — в полном соответствии с гилельсовским образом; да и как представить его, этот образ, размалеванным крикливыми красками, выспренно, с безвкусными преувеличениями…

О вреде «вычитания»

В 1976 году Гилельсу исполнилось 60 лет. Как и положено, хлынул поток восторженных статей. Лучшая среди них принадлежит давнишнему сопернику — Якову Флиеру. Это, может быть, вообще лучшее из всего, написанного о Гилельсе: он предстает таким, каким был в действительности — великим пианистом и интерпретатором. Едва ли не впервые — никакого хорошо нам знакомого прослеживания извилистого и тернистого пути к вершинам мастерства; напротив: ставшие привычными и чуть ли не обязательными шаблоны впервые так внятно подвергаются пересмотру, и говорится то, что должно было быть сказано давным-давно. Статью — в незначительных дозах — я уже цитировал. Нет смысла ее излагать: каждый может сам ознакомиться.

Разумеется, о Гилельсе писали не только по круглым датам. Среди прочих выступлений следует выделить статью Г. Когана.

Как кажется, она достойна того, о ком написана; но странное дело: в ней есть — не знаю, какое подобрать определение — такие оплошности, что ли, которые объяснить невозможно; пройти мимо них нельзя.

Статья, можно сказать, апологетическая. Коган заканчивает ее следующим образом: «Пусть не во всех стилях (оговаривая предварительно — и совершенно справедливо, что „всеядных“ артистов вообще не бывает. — *Г. Г.*), но во многих из них, в ряде произведений (!) Гилельс достиг сегодня таких высот, такой гармонии между замыслом и его осуществлением, такого совершенства пианистического воплощения, подобных которым трудно встретить на современной пианистической эстраде. Гилельс сегодня занимает на ней одно из первых мест, рядом с лучшими из лучших; и если не во всех, то во многих отношениях он, думается, вряд ли имеет себе равных среди пианистов мира».

Само собой разумеется, такой вывод должен быть подготовлен всем содержанием статьи, естественным образом вытекать из сказанного, но, по совершенно непонятным причинам, это не так. Оказывается, Гилельс заслужил свое место на пианистическом Олимпе исполнением всего лишь… четырех (!) авторов. Не верите?!

Вот ход рассуждений Когана: «Бах и Моцарт, Скрябин и Дебюсси не занимают заметного места в его репертуаре. Да и Шопен, которого он играет много и пианистически великолепно, не кажется мне, по правде говоря, „схваченным“ им в своей глубинной, настоящей сути».

Здесь есть едва различимая тонкость. Казалось бы, имеется в виду лишь количественная сторона репертуара («не занимают заметного места»). Но тут же Коган, как бы ненароком, вводит в эту группу имен и Шопена, играемого «много», но которым Коган не очень-то доволен у Гилельса (разумеется, это его право), — здесь уже сторона качественная.

В результате незаметно объединяется то, что Гилельс играет просто-напросто «мало», с тем, что он играет «много» (но, по Когану, не слишком-то хорошо). Это объединение и дает Когану возможность вычесть (!) всех пятерых авторов из гилельсовских «владений»! Он так и пишет: «Но за *вычетом* названных композиторов у Гилельса остается достаточно обширное поле деятельности. Он замечательно играет таких разных композиторов, как Бетховен и Рахманинов, Шуман и Прокофьев (вот они — четыре автора. — *Г. Г.*), да и ряд других. Разве этого мало?»

По отношению к Гилельсу такая «похвала» — хуже всякой ругани. Гилельс и четыре композитора?! Невероятно! Правда, «под занавес» Г. Коган, как бы нехотя, добавил: «да и ряд других». Что ж, придется сейчас посмотреть, кто же они, эти «другие», не удостоенные даже упоминания.

Чайковский. Первый концерт — это своего рода «визитная карточка» Гилельса, что слишком хорошо известно.

Нет в «списке» и Брамса — одного из самых «гилельсовских» композиторов (странно: Г. Коган мог бы вспомнить исполнение Гилельсом брамсовских Вариаций на тему Генделя еще на конкурсе 1933 года, который он так часто и с таким жаром описывал). Остаются «за кадром» оба концерта Брамса — «драгоценное», по слову Флиера, поистине конгениальное исполнение их Гилельсом с оркестром Берлинской филармонии под управлением О. Йохума, — пластинка получила международный приз как лучшая запись 1973 года.

Когда Йохума — из великолепных записей которого можно составить большую фонотеку — спросили, незадолго до конца его пути, какую свою запись он считает лучшей, ответ последовал незамедлительно: «Фортепианные концерты Брамса с Эмилем Гилельсом». Остались также «невостребованы» Коганом 116-й опус, Вариации на тему Паганини, Квартет g-moll… Не буду все перечислять, не в этом дело.

Не отнесен Коганом к заслугам Гилельса и Лист. И здесь мог бы Коган вспомнить выступление Гилельса на том же конкурсе 1933 года с Фантазией «Свадьба Фигаро» Листа; но оставим в покое 1933 год. Не «засчитываются» рапсодии Листа — Вторая, Шестая, Девятая, Пятнадцатая («Ракоци-марш»), Испанская — так

и хочется после каждой из них поставить восклицательный знак. А как быть с Первым концертом и Сонатой h-moll?!

Причислю к «некоторым другим» Грига. Обращение к нему Гилельса стало событием: запись «Лирических пьес» принадлежит к высоким достижениям фортепианного исполнительства вообще. Кто только не играл эти «непритязательные» миниатюры! Но газеты признавали: «Никогда Григ не исполнялся так хорошо». Слушая, испытываешь невесть откуда взявшееся волнение; что тому причиной? — то ли неподдельная проникновенность интонирования, редкое образное богатство, то ли совершенство — из ряда вон выходящее! — фортепианного воплощения?! Без сомнения — все вместе, в столь свойственном Гилельсу единстве.

Жена Гилельса вспоминает: «Кричали немцы из „ДГГ“ („Дойче граммофон гезельшафт“. — *Г. Г.*) восхищенно, во время записи на пластинку».

Каждая пьеса — во время записи! — вызывала аплодисменты находившихся в студии служащих фирмы. Скажу и о том, что несколькими годами позже, Гилельса не «отпускал» Концерт Грига, часто им играемый. Особенно на родине Грига, в Бергене.

Продолжаю цитировать: «Норвежцы долго строили свой концертный зал, „Зал Грига“… Знакомясь с акустическими „секретами“… новых концертных залов Европы, применяя последние достижения в этой области… Гилельсу была оказана высокая честь открыть зал Концертом Грига, с Норвежским симфоническим оркестром города Бергена. Телевидение и радио транслировали на Европу и США. На концерте присутствовала Королевская семья, Король Олаф.

Это был всенародный праздник. Гилельс волновался в тот день (24 мая 1978 года). В гостинице Бергена — международная суета приглашенных со всего мира гостей. Уставший после тяжелой генеральной репетиции, с трудом пробирался к лифту.

Концерт начался с Гимна Норвегии. Зал гудит, „как римский стадион“, сказал Гилельс. Андерсон (дирижер. — *Г. Г.*) пришел за Милей. Они обнялись по-дружески, скрывая друг от друга волнение, пошли на выход. Играли вдохновенно, с какой-то ответственностью перед памятью Грига… Берген слушал и видел. Осло, Стокгольм, Хельсинки — друзья прислали восторженные телеграммы Гилельсу… Успех огромный, праздничный. Бисировали с Кристином Андерсоном вторую часть Концерта…»

К счастью, остались аудио (с Ойгеном Йохумом) и видео (с Пааво Берглундом) записи григовского Концерта.

Кого из композиторов еще привлечь — Скарлатти, Шуберта, Стравинского?! Но, может быть, достаточно? Скажу словами Когана: разве этого мало? Хочу только подчеркнуть: Коган

«утаивает» имена композиторов, которые могли бы с не меньшим, а, может быть, и с большим успехом представить гилельсовский репертуар.

Как вы могли заметить, Коган «отлучает» Гилельса от Моцарта (остановлюсь только на этом имени), что выглядит абсурдно.

Судя по всему, Коган не был на концерте Гилельса в Большом зале консерватории, целиком посвященном Моцарту — иначе помнил бы! — и не знал пластинку «Гилельс в Моцартеуме» (с той же программой), можно сказать, переполошившую музыкальный мир. Австрийские и немецкие газеты были в растерянности: «Эмиль Гилельс заставил нас задуматься над многими традиционными и привычными вещами (это их-то — обладателей „патента“ на Моцарта. — *Г. Г.*)». «Разве Моцарт — это только рококо?» Газеты называли Гилельса «самым значительным интерпретатором Моцарта».

По-видимому, не был знаком Коган и с записью Концерта № 27, с К. Бёмом и оркестром Венской филармонии. Карл Бём, великий моцартианец, не нуждается в представлении. Хочу только воспользоваться его характеристикой, содержащейся в мемуарах Николая Гедды: «Про него говорили, будто он и вечно-то всем недоволен, и в общении-то неприятен, хотя по-прежнему дирижирует с необычайной силой…

Когда я впервые встретился с ним… он был дружелюбен, но властен и придирчив. Он точно знал, что ему надо от исполнителей и требовал этого безоговорочно».

С Гилельсом было иначе. Слово Карлу Бёму: «Это феноменальный талант, многократно помноженный на чуткость души, тонкость интонации, совершенный вкус и совершенное чувство музыки. Я вновь и вновь убеждаюсь в этом, словно бы открывая этого музыканта заново. Он играет не просто лучше раз от разу, но всякий раз по-новому. Бетховен, Брамс, Чайковский, Стравинский, Прокофьев, Шуман, наконец, Моцарт — это мир Гилельса, его безошибочное прочтение… Мгновения, когда мы вместе с Гилельсом играли Моцарта, для меня незабываемы…»

Стараюсь найти для Г. Когана смягчающие обстоятельства; предположим, он по каким-то причинам не «уследил» за Гилельсом поздних лет — хотя профессиональный критик не имеет на это права. Но как поверить, что до Когана не дошли зарубежные отклики на гилельсовского Моцарта двадцатилетней давности?

Вот они.

Стокгольм. 1955 год. Статья называется «Гигант Гилельс»: «Простота была лишь кажущаяся, — пишет газета, — Соната (B-

dur Моцарта. — *Г. Г.*) была исполнена с необыкновенным внутренним напряжением, сдерживаемым огромным самообладанием художника».

Дания. В том же году, та же соната Моцарта: «Это самое большое искусство, нашедшее выражение в самой простой форме… здесь Гилельс показал себя величайшим художником. После этого он играл еще много (!), но ничто не могло заслонить самого сильного впечатления, полученного нами в тот вечер». Даже так.

Таков гилельсовский Моцарт. Слышу возражения: нехорошо ссылаться на других — будь это хоть сам Карл Бём — и корить этим Когана: критик может думать иначе, имеет на это право. Понимаю: нехорошо, неэтично, некорректно. Критик, разумеется, может и имеет… Однако обратимся к рецензии Когана 1960 года на концерты Гилельса: «Трудно назвать другого современного исполнителя, — восторгался он, — способного так величаво, так победоносно выйти из тяжелейшего подчас сражения с оркестром. Но… рядом с блистательным исполнением концертов Чайковского (Первого и Второго. — *Г. Г.*) и, пожалуй, не меньше, чем оно, запомнилась в интерпретации Гилельса чарующая лирика второй части C-dur'ного (двадцать первого) Концерта Моцарта…» Как видите, Коган ставит гилельсовского Моцарта — и, заметьте, особо выделяя медленную часть концерта, — рядом с общепризнанными вершинами его исполнительства — с концертами Чайковского! Вот я и спрашиваю: что ж тогда вычитать-то, а? И это один из наших лучших музыкальных писателей!

«Я не могу меньше играть»

Слава и популярность Гилельса не были подвержены колебаниям, — как всегда, повсеместный успех и сопровождающие Гилельса проявления какого-то особого почтения к нему.

Обыкновенно после концерта слушатели выстраивались в длинную очередь, ведущую в артистическую, робко приближались к нему со словами благодарности, с просьбами автографов, многие просто с желанием вблизи посмотреть на него; нередко были случаи, когда, повинуясь безотчетному порыву, люди проявляли свои чувства… нет, лучше расскажу об этом «в лицах»…

Вот Владимир Набоков, низко склонившись перед Гилельсом, — почему-то ясно вижу эту сцену, — не стесняясь многочисленных свидетелей, целует ему руку — и Гилельс, безуспешно пытающийся руку отдернуть.

Едва закончилась запись e-moll'ного Концерта Шопена, Филадельфийский оркестр устроил Гилельсу овацию и… целует ему руку Орманди.

В этом же «ряду» Франц Конвичный, Пьетро Ардженто, Вольфганг Заваллиш, Риккардо Мути и многие еще…

Даниил Шафран в неопубликованных воспоминаниях пишет: «Я никогда не забуду сольный концерт Гилельса в Зале имени Чайковского в Москве (последний для меня). В числе исполнявшихся им сочинений — „Симфонические этюды“ Шумана. Я был совершенно потрясен, вбежал в артистическую, сделал то, что лишь дважды в моей жизни произошло естественно и произвольно, потому что чувства сами выплеснулись. Я поцеловал его руку. Первый раз это было, когда я встретил в Лондоне Пабло Казальса и не смог сдержать своего преклонения перед ним». (Даже люди, близко знавшие Гилельса, испытывали подчас такую потребность. Лидия Фихтенгольц рассказывает: «Как я любила смотреть на его руки, когда он играл!.. Один раз я даже не выдержала, я сказала: „Я хочу поцеловать твои руки!“ Он страшно смутился: „Да ты что, обалдела, что ли? Нет, нет, ни в коем случае!“»)

Продлим наше пребывание за кулисами рядом с Гилельсом; в знакомом нам блокноте — беглые записи.

«Первое слово, которое определяло отношение к концерту — „Ну, слава Богу!“…

Никогда после концерта не спал, засыпая к утру некрепким сном… Длинные вереницы людей, входивших в артистическую за

автографом или чтобы выразить свое искренне восхищение Гилельсу… были бесконечны. Иногда администрация прекращала „поток“… иногда Гилельс никого не хотел видеть…

Он худел за концерт на 2–3 килограмма, глаза темнели и в них держалось достоинство за содеянное, сдержанность от недавнего эмоционального горения…

Все становилось значительней после „прихода с поля боя“, каждый поворот головы, движение рук… „Как гора свалилась с плеч!“ — говорил он. Но она еще не свалилась — потом придет полное раскрепощение. Радовался, улыбался своей неповторимой, широкой, открытой доброй улыбкой, идущей от его большого сердца, шутил удачно и тонко…

Много публики… это начинало его утомлять; тогда я с помощью менеджера, тактично запирала дверь, оставив многих за дверью… Гилельс устал…

Перед самым уходом в отель, он поднимал воротник пальто над еще не высохшим потемневшим затылком, — выходил из артистической в сопровождении менеджера, администрации с цветами. Он шел… „выкладывая“ красиво шаг, чуть с иронией к самому себе, иногда, разволновавшись, шутливо наклонялся вниз, опуская руки, „стряхивал усталость“, делая глубокий выдох, шутливо настроенный после „свалившегося груза“.

Следом шла я, неся отяжелевший портфель фрачных аксессуаров, которые очень аккуратно складывались в строгой последовательности и заворачивались в белоснежное полотенце.

Еще на улице надо было унять терпеливых поклонников, ждущих у выхода. Окружив машину — неуемные любители автографов или просто благодарные и взволнованные слушатели; аплодисменты, крики „браво“ — международные, добрые пожелания, выражение восторженной благодарности на том языке, в стране которой произошло это событие… — незабываемый и неповторимый *концерт Эмиля Гилельса* (здесь и далее выделено автором. — *Г. Г.*).

Завтра все главные газеты развернут шапки названий над восторженными статьями о Гилельсе — коронуют его, забросают несравненными эпитетами, восторгом, — где Гавоти или Кларондонт увенчают его французскими изысканными эпитетами из Ростана… Говард Таубман или Бьянколли будут оповещать об „Эпохальном концерте“, а Харриет Джонсон — всех ругающая — будет признаваться в потрясении… Но, увы, *для Гилельса* этот день прошел; он был трудный, ратный, но он перешагнул через него, — нет ни рассказов о нем, ни воспоминаний. Это поразительное свойство Гилельса: он первый *уходит дальше*, не оборачиваясь. Вчерашний день его не интересует; полностью

меняется „декорация“ программ, идут другие репетиции, другое волнение, другое *начало*… сегодня это другой день, — и так всегда…

Приехав после концерта в отель („Кемпинский“ — Западный Берлин, или „Фиряресцайт“ — Гамбург, или „Вест бурри“ — Лондон и т. д.), идем за ключами к консьержу, который поздравляет Маэстро (отель „Кемпинский“) с концертом, так как некоторые клиенты отеля, приехавшие из других городов и стран, вернулись с концерта раньше. За нами несут цветы в лифт, в номер.

Начинаются звонки… Нас ждут (!) внизу в ресторане или в другом месте на приеме в честь Гилельса…

Надо брать себя в руки, одеваться и спускаться вниз.

Входим… аплодисменты… гости, менеджер, друзья стоя приветствуют… садимся за стол…

Разговоры о концерте, о музыке… Миля загорается, острит очень тонко, разряжается скованность… Говорят на языке „пребывания“. Я с удовольствием вижу взволнованные лица… Ах, вот какой Гилельс в жизни!

Традиционно долго выбирают каждое блюдо, советуясь с метрдотелем, если заранее не заказано меню. Миля любит рыбу. Он конкретен и быстр в своем выборе; некоторые укрощают свое гурманство, следуя его примеру, останавливаются на чем-то… Выбор сделан. Разглядывают Милю… задают вопросы, ведут беседу. Миля пьет умеренно, с видимым удовольствием очень высоких марок вина.

Шум за столом… Но всегда Гилельс высиживал весь ритуал ровно столько, сколько он считал нужным, — как-то вдруг неожиданно вставал и под понимающие взгляды тепло прощался с ними, почтительно вставшими…

И мы уходим наверх к себе…

Он буквально валился в постель, лежа на спине, отдыхал, делился впечатлениями.

У меня нет разрядки, — постоянная тревога, непреходящая особенно в последние годы, тревога за его здоровье… Я незаметно присматриваюсь… — „Как ты себя чувствуешь?“ — „Хорошо, Лялечек! — говорит уставшим голосом, — но чтобы сделать тебе приятное, дай мне капли Вотчела…“»

Как не сказать: слишком дорогую цену — непомерно высокую — платил Гилельс за то, чтобы жить так, как он жил, — с каждым его выходом на сцену шагреневая кожа неотвратимо сжималась. Но иначе — не мог. «Перестану играть — лучше смерть», — говорил он, — не во всеуслышание, пафос ему претил, а лишь своим близким. Какое разительное сходство с тем, что можно

было услышать из уст Рахманинова, — опять Рахманинов!

Когда ему осторожно советовали сократить количество концертов, поберечь здоровье, он неизменно отвечал: «Нет, такая жизнь не для меня — уж лучше смерть…» Или: «…Отнимите у меня концерты, и тогда мне придет конец…» И еще: «Концерты — моя единственная радость. Если вы лишите меня их, я изведусь… Нет, я не могу меньше играть. Если я не буду работать, я зачахну. Нет… Лучше умереть на эстраде». И в одном из писем, рассказывая о загруженности концертами, Рахманинов признается: «Здоровье мое сносно! Впрочем, если бы и хуже было — работы бы не бросил, так как конец работы для меня знаменует конец жизни». И это не высокие слова — доподлинно так.

И оба они продолжают выходить на сцену, чего бы им это не стоило, — несмотря на самочувствие, на болезни и усталость; все выше поднимаются они в своем искусстве — до последних дней жизни, которых им было отпущено почти поровну…

И каждый из них — можно продолжить скорбное соответствие — сыграл свой последний концерт всего лишь за месяц с небольшим до конца…

К Гилельсу идут письма со всех концов мира — границы здесь не преграда; пишут те, для кого музыка многое значит в жизни. Среди писем с почтовыми марками нашей страны — говорю только о них — человеческие документы потрясающей силы.

Как и во время войны, когда к нему обращались бойцы, находясь на краю гибели, так и теперь люди вспоминали о нем в самые страшные часы своей жизни.

«Одна из его верных почитательниц, — передает С. Хентова, — писала мне (как автору книги о Гилельсе. — *Г. Г.*), находясь уже у смертного одра, что с ней — записи игры Гилельса, и она их слушает, надеясь на спасение».

И еще письмо.

> *Многоуважаемый Эмиль Григорьевич!*
>
> *Пишет Вам одна из многочисленных благодарных слушательниц.*
>
> *Мы знаем и любим Вас еще с тех далеких времен, когда совсем юношей Вы приезжали в наш город — Ереван. Каждый Ваш приезд был для нас праздником.*
>
> *Два года тому назад в Ленинграде в доме моего брата нам посчастливилось услышать с телеэкрана запись Вашего концерта (кажется, из Вены). В то время, слушая Вас, мы были счастливейшими людьми в мире. В дальнейшем это дорогое воспоминание не раз посещало*

нас.

В этом году мы потеряли моего брата… (Он работал в одном из НИИ Ленинграда, был страстным любителем музыки).

За несколько дней до кончины, как-то совершенно ясно и по-деловому сказал: «Мама, надо поблагодарить Гилельса, пожалуйста, напиши ему».

Это было сказано так повелительно, что я не могу не взять на себя смелость выполнить одно из последних желаний моего любимого брата, присоединив и нашу благодарность за то, что, быть может, воспоминание о Вас и Вашей игре на какое-то время заставило его забыть о страданиях…

Не в этом ли счастье — приносить людям утешение, дарить им радость!

Поздравляем Вас со славным юбилеем, с высокой наградой и с Новым годом.

Желаем Вам крепкого здоровья, долгих лет творческой жизни.

Низкий поклон Вам,

М. В. Авакян

Не думаю, что может существовать для артиста более высокая награда.

Гилельсу писали любители музыки и знаменитые музыканты, академики и космонавты, — кого только не было среди его корреспондентов…

Гилельсовская «гармония мира»

Настала пора перейти от знаков «внешнего» признания к тому, чем, собственно, оно было вызвано — к гилельсовскому искусству, к его игре. Это самое сложное: нужно, по крайней мере, писать на том уровне, на котором он играл, а это вряд ли достижимо. Да и перевод одного вида искусства на язык другого весьма проблематичен, — вспоминается притча о рассказанном обеде: сыт не будешь. Все же, обнадеживает замечание Иосифа Бродского: «Буквы способны на подобие правды». Попробую составить из букв такое подобие. Речь пойдет, конечно, лишь о некоторых, избранных аспектах гилельсовского искусства; о нем столько сказано, что, кажется, давно все объяснено; не избежать повторов и «совпадений».

Мне вспомнилась великолепная статья Метнера о его великом друге — Рахманинове. Перечитав статью, я подивился — это было так неожиданно! — ее полному «соответствию» гилельсовскому облику, роли Гилельса в искусстве, — причем сделано это настолько исчерпывающе, что остается только переадресовать метнеровские слова.

«Рахманинов (читай: Гилельс. — *Г. Г.*) пользуется всемирной славой, — пишет Метнер, — но кто не пользуется ею в наш век, столь жадный к славе? Жадность эта сумела искусственно препарировать славу. „Знаменитость“ создается ныне преимущественно рекламой. (Нет, нет — это сказано не сегодня, а в тридцатые годы, более полувека назад! — *Г. Г.*). Вместо знамен пошли марки, ярлыки, наклеиваемые деловыми прислужниками искусства. Вместо *оценки* (здесь и далее выделено Н. Метнером. — *Г. Г.*) в наши дни преимущественно действует рыночная *котировка* на данный момент. Бедная публика зачастую утрачивает способность непосредственно „слуховой ориентации“. Большинство слушает уже не артиста, а то, что о нем говорят. Таким образом, происходит то, что наибольшим успехом пользуется не самый артист, а *его слава*.

О Рахманинове трудно говорить именно потому, что он знаменит. (Как и о Гилельсе. — *Г. Г.*).

Для огромного большинства, — продолжает Метнер, — *его* слава смешивается со „славами“ других, и потому хочется сказать, в первую очередь, что *его слава* есть слава не только *его*, но и слава *нашего* искусства. Этот редкостный в наши дни контакт его личной славы со славою нашего искусства свидетельствует о подлинности его вдохновения и призвания. Непрерывность этого контакта всего существа с самим искусством

проявляется в каждом его прикосновении к звуку. Звук его тем, так же, как и его прикосновение к клавишам, никогда не бывает нейтрален, безразличен, пуст; он отличается от большинства *других* звуков — как колокол от уличного шума — своей несравненной интенсивностью, пламенностью и насыщенной красотой. Он всегда, без осечки, дает как бы электрическую искру, ибо неизменно *„включен“* в его душу и в самое искусство».

Какие слова! Поражает в них не только точное попадание в рахманиновскую суть — это само собой разумеется, — но и то, как случилось Метнеру вовремя «предсказать» Гилельса, как раз именно в этом, 1933, году, когда писалась статья, явившегося urbi et orbi, — имею в виду ошеломляющее вторжение Гилельса в историю исполнительства на Первом Всесоюзном конкурсе. Как видим, судьбе свойственна не только ирония — памятуя устойчивое словосочетание, она применяет еще нескончаемый набор нетривиальных ходов и многозначительных совпадений.

И еще о словах Метнера… Да, сложилось положение, при котором людям совсем не просто разобраться, что им преподносится как «стоящее» — в привлекательной «упаковке» — и что действительно является безусловной ценностью.

Потому-то, думаю, великие музыканты, говоря о Гилельсе, выделяют его из «массы» знаменитостей, применяя «избирательные» определения — настоящий, подлинный.

В письме к Гилельсу Владимир Горовиц писал: «Я очень страдаю, что не могу быть с Вами сегодня вечером (на концерте Гилельса. — *Г. Г.*) и в особенности лишаю себя радости наслаждаться игрою *настоящего*, огромного артиста!»

А на одном из парижских концертов Гилельса, перед самым его выходом, находившийся в зале Артур Рубинштейн поднялся на эстраду и приветствовал «*подлинно* великого музыканта XX века!»

Именно так. Недаром Баренбойм подчеркнул в своей книге о Гилельсе: «Всесветная почетная известность пришла к нему не потому, что была *навязана* и закреплена частыми повторами его имени, невольно воздействующими на людское сознание (в русле нашего разговора мысль чрезвычайно важная. — *Г. Г.*). Нет, *эта слава* рождена самим существом его искусства, той душевной общительностью, нравственной чистотой, этической силой, которые оно с собой несет, и той атмосферой взаимопонимания, которая воцаряется на его концертах».

Как определить, в чем заключалась сила его воздействия? И можно ли вообще это определить? Ведь когда звучит музыка — не размышляешь… Только потом пытаешься что-то осознать, строить догадки…

Главное, как представляется, вот в чем: в даровании Гилельса все «слагаемые» находились в редкой гармонии и равновесии, были слиты в нерасторжимом единстве. Потому говорить о них по порядку — «во-первых», «во-вторых» и «в-третьих» — не представляется возможным. И только по той причине, что нельзя говорить обо всем одновременно, придется соблюдать очередность. При этом необходимо учитывать: «первое» не обязательно будет главным, а «последнее» — несущественным.

Еще в 30-е годы, после Брюссельского конкурса, Генрих Нейгауз, характеризуя искусство Гилельса, точно подметил: «В его творческой индивидуальности заключена совокупность черт, очень важных для всякого художника и редко встречающихся в одном человеке».

Эту мысль — соединение в гилельсовском даровании различных «составляющих» — Нейгауз повторил значительно позже, в начале 60-х годов: «…Художнику-пианисту, — писал он, — надо обладать разнообразными качествами, которые далеко не всегда бывают так собраны воедино и не действуют так совокупно, как у Гилельса. Назову некоторые из них. В первую очередь, это проникновение в самую суть музыки: когда слушаешь Гилельса, постоянно ощущаешь, что он, как хозяин, действует и распоряжается на том участке „музыкального фронта“, с которым имеет дело, что все его элементы подвластны и послушны пианисту.

Но смысловая сторона музыки не может быть раскрыта без таких качеств, как темперамент, воля, страстность, тонкость слуха и чувства, целостность концепции, наконец, без виртуозности в ее самом широком и полном смысле».

Приплюсую сюда и оценку гилельсовских свойств, данную Нейгаузом в его книге: «…Темперамент, ритм, огромная воля, целостность исполнения… „проникающий“ и виртуозный блеск, покоряющий звук и т. д. и т. д.».

Говорить отдельно о каждом из перечисленных свойств нет возможности: это способен вместить лишь специальный труд.

Надо отдать должное критике: она не преминула оценить все то, что было воплощено в «одном человеке», — а в той или иной пропорции «принадлежала» самым разным — и всем известным — пианистам. Вот отзыв итальянской газеты: «В нем [Гилельсе] удивительным образом сочетаются зрелость Гизекинга, мощь Рубинштейна и тонкость Серкина».

Или же такая вариация: «Здесь были и утонченность, и романтическое и трагическое повествование, и блеск, и бурный темп. Г-н Гилельс играл так, что любое из этих качеств казалось его специальностью». Наконец, пражская газета как бы подводит

итог многочисленным наблюдениям: «Совершенная внутренняя гармония всех элементов является наиболее характерной чертой игры Эмиля Гилельса».

При всем том есть нечто, представляющее собой как бы фундамент, лежащий в основании грандиозного здания гилельсовского исполнительства.

Это можно определить следующим образом: в гилельсовском слышании музыки, ее воспроизведении чувствуется «сквозная» внутренняя напряженность, особая *интенсивность* переживания и передачи — никаких пустот, «белых пятен», проходящих фрагментов, лишь заполняющих «пространство», — все живет, дышит и имеет свой смысл и значение, причем каждой детали, «мелочи» отведено только ей предназначенное место. У слушателя создается ощущение непрерывности потока музыки, он оказывается вовлеченным в ее течение — и это держит его в неослабном внимании, требует «соучастия» в процессе развертывания музыки.

Это было давно замечено. «Игре Гилельса, — писал в 1935 году А. Альшванг, — в высшей мере свойственна *сила*, понимаемая не в непосредственном физическом смысле слова, а в смысле целеустремленности, активности, в смысле *длительного тока непрекращающейся энергии выражения*.

Гилельс совершенно лишен какой бы то ни было расслабленности, пауз в музыкальном мышлении и чувстве, чрезмерной утонченности и искусственности. Сосредоточенность его пианистического творчества исключительна… Активность Гилельса чистая, подлинная, ни в какой степени не разъединенная рефлексией и неврастенией. Это *основное качество* исполнительского дарования пианиста ставит его на бóльшую высоту даже по сравнению с наиболее значительными нашими пианистическими силами».

Многие критики были поражены этим гилельсовским свойством. Лучше других, пожалуй, сказал известный венгерский музыкант Лайош Хернади: «Как только раздаются первые аккорды, возникает ощущение, будто включили какую-то цепь высокого напряжения, и бесконечность той цепи не прерывается ни на одно мгновение. И что бы он ни играл — произведения старых или современных мастеров, медленную или быструю музыку, — интенсивность, непрерывность потока музыки, неотразимость течения всегда налицо, всегда захватывает слушателей».

В связи со сказанным возникает интереснейший феномен: при игре с оркестром после гилельсовских соло, — а ваше внимание крепко приковано к ним, — когда он снимает руки с

клавиатуры, вы вдруг ловите себя на том, что в первые мгновения не слышите вступивший оркестр… И это относится не только к игре *forte*, когда гилельсовский внутренний подъем находит свое выражение в несравненной мощи, перекрывающей в таких случаях любое оркестровое *tutti*, нет, — суггестивность гилельсовской речи поражает особенно в piano, как, скажем, в начальной сольной фразе Четвертого концерта Бетховена, в теме второй части Третьего концерта, — примеры можно взять, конечно, не только из бетховенских сочинений. И другой вариант: вступивший оркестр, бывает, вторгается, как нечто мешающее, выбивающее из колеи. Тогда-то и происходит «замыкание» в сети высокого напряжения, не без досады воспринимаемое, — и невозможное в гилельсовском сольном выступлении.

Рецензент голландской газеты уверяет: «Его [Гилельса] игра была увлекательной и до того превосходила все слышанное, что даже аккомпанирующий ему оркестр (Концертгебау! — *Г. Г.*) казался лишь гулом».

Большим сходством с оригиналом обладает портрет Гилельса, нарисованный Иннокентием Поповым: «По эмоциональной наполненности, по властной императивности музыкальной речи его творческий почерк напоминает трактовку музыкальных произведений крупнейшими дирижерами современности. Ничего внешнего, никаких звуковых рамплиссажей, никаких нарочитых эффектов, общих мест. Каждая фраза звучит ярко, впечатляюще. Все детали вылеплены скульптурно, и в то же время все они соотнесены с целым, служат выявлению основной музыкально-драматургической концепции сочинения…»

Теперь нам предстоит разговор об одном гилельсовском качестве, к которому всегда была неравнодушна критика. Это — техника. Ведь в ходячем представлении — конечно же, сильно обветшалом к настоящему времени — Гилельс, прежде всего, — это техника, скорость, бравура. И вправду, — она находилась у Гилельса на такой заоблачной высоте, что, как известно, его попрекали за «превышение полномочий». Здесь важно подчеркнуть: советская эстетика — обязательная к «выполнению» — с викторианской стыдливостью всячески принижала этот недостойный элемент, говорила о нем, потупив взор, старалась обойти его. Привычно писалось, как под копирку: «Техника у него служит для раскрытия глубоких идейно-художественных образов… поставлена на службу…» и прочее в том же духе. Это высший комплимент: техники не видно, она не привлекает к себе внимания, выполняя подсобные функции.

Но давайте спросим себя и честно ответим: так ли незаметна

техника у Рахманинова, Горовица, Микеланджели? И разве она сама по себе, взятая «изолированно», не может быть искусством? Что же до Гилельса — и это основное соображение, — ничто у него ничему не служит, все находится, как уже было сказано, в нерасторжимом единстве. В этом гилельсовская «гармония мира». Разумеется, там где «надо» — и только там, — Гилельс показывает такой класс в отношении беглости и скорости — не хочется рассуждать здесь о технике в широком и узком смысле, — что с трудом веришь собственным ушам. Вспомните хотя бы нисходящую Es-dur'ную гамму перед проведением в оркестре темы скерцо в средней части Второго концерта Сен-Санса или гамму в сексту (она есть только в ранней записи) перед заключительными аккордами этюда Листа «Охота». Кажется, что по клавиатуре пробегает электрический ток. Разумеется, не только гаммы — все другие виды техники — и мелкой, и крупной — равновелики у Гилельса. Напомнить ли о трелях в финале того же концерта Сен-Санса, об аккордовых последованиях в «Петрушке» Стравинского или о сокрушительном, не знающем преград, потоке октав в Первом концерте Чайковского, на чем специально остановился в статье о Гилельсе Александр Иохелес: «В соединении с изумительными моторными данными… гилельсовская точность исполнения буквально ошеломляет слушателя. Послушайте, например, как звучат под руками Гилельса последние октавы финала концерта Чайковского, перед кодой. Пианист играет их в потрясающем вихревом темпе. Но Гилельс не только не задевает при этом ни одной лишней ноты, он не касается, даже беззвучно, ни одной лишней клавиши».

Добавлю: к этому невозможно привыкнуть, невозможно и понять, как это делается.

Незачем множить примеры. «Со стороны чисто технической, — констатировал в той же статье Иохелес, — для Гилельса характерна необычайная универсальность. Нередко пианисты с прекрасным пальцевым аппаратом значительно хуже справляются с крупной техникой — скачками, аккордами, октавами. Этот недостаток свойствен даже такому великолепному мастеру, как Петри. Пианисты, хорошо владеющие грузными, тяжелыми октавами, часто хуже справляются с легкими октавами, так называемыми кистевыми. Примером этому может служить хотя бы Боровский.

Гилельс поражает исключительно разносторонней техникой. У него феноменальные пальцы. С одинаковым блеском и уверенностью звучат у него октавы в форте и пианиссимо. Ему не нужно избегать, как некоторым другим пианистам, тех или иных видов техники: он обладает арсеналом, из которого может

бесконечно черпать любые технические средства для своих творческих замыслов.

…Гилельс — необыкновенный виртуоз».

И Иохелес завершает: «…В этом отношении он, я бы сказал, явление историческое…»

Это написано… в 1938 году!

А в 60-х годах австрийская газета выразилась следующим образом: «Его [Гилельса] техника удивительна даже для нашего времени и поразила бы даже Листа».

Казалось бы, такие «преимущества» дают ему возможность — в чем многие и убеждены — щеголять головокружительными скоростями, ставить своего рода рекорды. Но вот парадокс: как это не покажется странным, — быстрота и стремительность его темпов часто лишь кажущиеся. Можно даже сказать: это возникающая необъяснимым образом иллюзия. В искусстве все разгадать невозможно, да и не нужно: оно перестало бы быть искусством. Но в данном случае сделаем попытку.

В психологии существует такое понятие — «владение длительностью времени», — причем, если «интересно» — время проходит быстро, если же приходится чего-то ждать — тянется медленно. У Гилельса сочинение кажется, несмотря на свою «длину», чрезвычайно спрессованным и сжатым, несмотря на неспешные, а то и непривычно медленные движения, именно потому, что слушатель, как я уже говорил, вовлечен в музыкальные «события» и вынужден следить за их развитием с неослабным интересом. А раз оно быстро проходит — значит, темп быстрый. Примерно так срабатывает наше восприятие. Здесь, кстати, одно из объяснений столь свойственного Гилельсу чувства формы, создающего у слушателя ощущение редкостной цельности сочинения.

Проиллюстрирую эти рассуждения интереснейшим свидетельством Веры Горностаевой. В своей книге она рассказывает о замечательном московском настройщике Г. Богино: «Однажды он решил мне доказать, насколько относительны все наши представления о темпе.

Говорил:

— Нам кажется, что пианист играет быстро, но метроном показывает средний темп. Хотите, я вам покажу фокус?

Он почти насильно (как всегда, времени было в обрез) вовлек меня с учениками в эксперимент. Поставили подряд две пластинки. На одной Первый концерт Чайковского играл Клиберн, на другой тот же концерт — но уже в исполнении Гилельса. Никто не сомневался, когда слушали, что Гилельс играет быстрее Клиберна. Метроном показывал обратное! Это

было так непостижимо, что не поверили. Поставили еще раз. То же самое. Богино торжествовал».

И действительно, подумать только: общепризнанный виртуоз Гилельс играет медленнее Клиберна, — с его неторопливостью, широтой, распевностью!

«Надо подчеркнуть — пишет В. Грицевич, — у Гилельса чрезвычайно отчетливая фортепианная дикция: каждый „слог“, изгиб мелодии, каждый интервал произносятся внятно и веско. Какой бы ни был темп — медленный, подвижный или скорый — его игра всегда выразительна, *проинтонирована* (выделено В. Грицевичем. — *Г. Г.*). Иногда диву даешься, когда он это успевает». «Его техника, — продолжает Грицевич, — была основана на филигранной отделке каждого звука, проводимой под жестким контролем слуха… нигде отшлифованность пассажей не приносилась в жертву скорости, никогда мощь звучания не подавляла ясности выражения».

Именно *качество* техники — повторю: филигранная отделка каждого звука, отшлифованность пассажей, ясность выражения — делают игру Гилельса, если можно так выразиться, осязаемо выпуклой, сочинение представало во всем своем богатстве, без «потерь».

Чудеса гилельсовской технической оснащенности способны были выводить слушателей из равновесия. Здесь играло роль важнейшее обстоятельство: техника у Гилельса *звучит*. Такую связь увидел Нейгауз. «Его грандиозные технические данные, — писал он в 1944 году, — именно потому так неотразимо действуют, что все, что бы он ни делал, пронизано звуковой красотой. Ему поистине известно, что музыка есть, *прежде всего* (выделено Г. Нейгаузом. — *Г. Г.*), искусство звука».

Нейгауз всегда восторгался гилельсовским звучанием рояля, находя впечатляющие определения. «Что же покоряет слушателя в игре Гилельса? — спрашивает он в той же статье и отвечает, — Прежде всего, его изумительный, „золотой“, как его шевелюра, звук, полный, насыщенный, теплый и глубокий».

В своей книге, многие годы спустя, он признается: «…Я с трудом назову другого пианиста, в звуке которого было бы столько благородного „металла“, червонного золота 96-й пробы, того „металла“, который мы слышим в голосе величайших певцов (Карузо, Джильи, Шаляпина)».

Гилельсовский звук! Тема, которую не обходит решительно никто из пишущих о великом пианисте. Вот еще несколько ярких строк.

Л. Гаккель: «Он возвращал роялю высочайшую ценность как источника красоты, он будто единым жестом остановил

„девальвацию“ его (рояль жесткий, ударяемый, побиваемый, „нужный для чего-то“; страшный рояль современной „легкой музыки“, лауреатский рояль, утоляющий карьеристские амбиции…); рояль Гилельса пел, думал, любовался восхождениями человеческого духа, соучаствовал им, был одним из них!» О том же — Лев Баренбойм: «В наши дни, когда электронная аппаратура и эстрадные ансамбли нередко переключают слушательское внимание с качества звука, с его тонких красок на его громкость и огрубляют наш слух, когда у множества пианистов стала заметна тенденция пользоваться неким „абстрактным“, бесколоритным ударным фортепианным звуком, Гилельс творит чудо: он возвращает нас к утерянному волшебству звучания…»

В этой связи важно, однако, подчеркнуть: звук Гилельса — каждое его прикосновение к роялю — ценен не «собственной» красотой, хотя и этим тоже, а полным слиянием со смыслом музыки, с образным строем сочинения или его фрагмента, — звук тот, который необходим именно в данной «ситуации». Вот он ослепительно солнечный — в коде Восьмой сонаты Прокофьева — и, напротив, темный, «погасший» в некоторых пьесах Грига; переливается всеми цветами радуги в «Игре воды» Равеля, но бывает — при совершеннейшем гилельсовском legato — настолько певуч, как, например, в медленной части D-dur'ной Сонаты Шуберта, будто молоточковая природа инструмента перестает существовать.

Создаваемая Гилельсом звуковая картина — при редкой стереофоничности звучания — колористически разнообразна и красочна. Мельчайшие градации звуковых построений «располагаются» между крайними динамическими полюсами — *pianissimo*, явственно слышимым в многотысячных залах, и *fortissimo*, казалось бы, превышающим человеческие возможности.

Вся ткань сочинения словно просвечивается рентгеном — насквозь; как и пласты фактуры, полифонические линии — самостоятельны.

Слушая Гилельса, с одной стороны, мгновенно узнаешь его «почерк» — что бы он ни играл, с другой — в разных стилях он словно меняется, — и, скажем, в сонате Моцарта он совсем другой, нежели в «Симфонических этюдах» Шумана.

Недаром римская газета отмечала: «…Произведения Баха, Шуберта, Шумана, Прокофьева и Стравинского, казалось, были сыграны им [Гилельсом] на пяти различных фортепиано, настолько совершенным по технике и богатству красок было исполнение».

Гилельс спорит с органом по мощи и богатству тембров в

бузониевской обработке Прелюдии и фуги D-dur Баха; он ясен, звонок, «по-венски» классичен в Концерте D-dur Гайдна; трогательно нежен в темах As-dur'ной Сонаты Вебера; сверхвиртуозен в финале g-moll'ного Концерта Мендельсона; погружен в философские глубины медленных частей бетховенских сонат и концертов; неудержимо неистов в финале рахманиновского Третьего концерта. Это лишь некоторые гилельсовские лики среди множества других. И на всем, что он играет, словно стоит его росчерк. Разумеется, в необъятном мире музыки что-то Гилельсу близко, а что-то — это знакомо любому художнику — не столь много говорит его уму и сердцу. Но в самых различных стилях — от Скарлатти до наших дней — он полновластный хозяин, чувствующий себя как дома.

Отмечу редкостное и подлинное благородство гилельсовского музицирования, — такое не может быть благоприобретенным. Сказывается это во «взаимоотношениях» с инструментом, в повадке, осанке… Ничего бьющего на эффект: он не набрасывается на рояль, как коршун на добычу, не терзает его, не стучит ногами по полу и педалям, не вскакивает, окончив играть…

Искусство Гилельса сложно. Оно требует — как всякое подлинное искусство — освоения своего языка, вхождения в ярко индивидуальный художественный мир. Здесь один из гилельсовских парадоксов. Его игра обладала свойством непосредственного, сиюминутного воздействия, подымая на ноги тысячные залы. Между тем Гилельсу в высокой степени была присуща некоторая духовная замкнутость — о чем подробно писал Л. Гаккель, — которая как бы дистанцировала его от слушателя. А потому многое в его искусстве, будучи «отдалено», может быть понято только при «повторении», настойчивом вникании, многократном вслушивании — благо, есть записи… Чтобы понять глубину и значительность сказанного Гилельсом, нередко приходится пройти неблизкий, да и нелегкий путь.

В гилельсовском творчестве поражает обилие нестандартных идей и решений.

Итак, совсем немногочисленные примеры.

Первые два из них требуют небольшой преамбулы. Они имеют касательство к одной из самых важных проблем исполнительства — отношения к авторскому тексту. Раз навсегда данных правил и законов здесь, разумеется, нет и быть не может — и в этом суть искусства! Множественность решений естественна. Тем не менее А. Гольденвейзер говорит: «Творческая свобода исполнителя никогда не должна вырождаться в произвол». Но где проходит та граница, которая разделяет

«дозволенное» и «недозволенное»? Можно нащупать какую-то закономерность, если она существует?

Для большей ясности картины ограничимся только динамическими указаниями автора. Хорошо известно, что исполнители следуют им далеко не всегда; и даже сами композиторы, играя собственные сочинения, не выполняют свои же указания. В чем же дело?

Обратимся за ответом к Гилельсу.

В целом ему свойственно чрезвычайно скрупулезное следование авторским ремаркам — к тому, что написано рукой композитора, он относился с величайшим пиететом: каждая «мелочь» имеет для него значение. Хорошо помню — да позволено мне будет поделиться — испытанное мной однажды изумление. Я ждал «Патетическую сонату» Бетховена в гилельсовском концерте с нетерпением: все слышанные мною пианисты в первый же «патетический» аккорд привычно вкладывали всю свою силу, на которую только были способны. Гилельс, конечно, должен был их всех превзойти — силы ему, как говорится, не занимать. Я приготовился. Вышел Гилельс, сел. И неожиданно взял первый аккорд как-то спокойно, не очень громко, едва ли не тускло… Я был разочарован — может быть, он не в духе? (Как развертывались события дальше — не рассказываю.) Придя домой, сразу же открыл ноты и, представьте себе, там значилось ***fp*** — одно ***f*** и ***p***! Всего одно ***f***! Это был урок.

Так вот. Тем больший интерес представляют случаи, когда Гилельс отступает от указаний автора, идет наперекор им. Для чего, с какой целью? Посмотрим.

Метнер, «Соната-воспоминание». В конце экспозиции, после яркой кульминации, наступает спад, постепенно подготавливающий возвращение «темы-воспоминания» — назову так этот важнейший образ сонаты. Метнер указывает: *poco a poco calando e dim*. Только так и играют все это место — так написано в нотах, это естественно и привычно. У Гилельса нет ни *calando*, ни *diminuendo — appassionato* и *forte*, как это было в кульминации, до самого конца *forte* нарастает и неожиданно обрывается: *subito* ***pp*** как бы всплывает «тема-воспоминание».

Для чего Гилельс нарушил волю Метнера? Попробуем понять. «Тема-воспоминание» играет чрезвычайно существенную роль в строении и содержании сонаты: ею соната начинается (вступление), заканчивается (заключение) и единственный раз появляется «внутри» формы — это наш случай, — перед разработкой, завершая экспозицию. Гилельс и подчеркивает важность этого появления: будучи «неподготовленной», — сразу наступает тишина! — тема приковывает к себе еще большее

внимание, ее роль оттеняется, тем самым, с особой рельефностью. «Ослушавшись» автора, Гилельс предельно внятно выявил его замысел.

Второй пример, весьма схожий, но, так сказать, с обратным знаком.

Третья соната Прокофьева. И здесь Гилельс нарушает волю автора — точнее, будто бы нарушает. В разработке, после проведения побочной партии, начинается постепенное нагнетание звучности: cresc. — предписывает Прокофьев; чем ниже «происходящее» опускается из верхнего регистра, тем неотвратимее приближается и, наконец, наступает кульминация — на теме побочной партии — самая крупная в сонате. Неожиданно — потому что непривычно — Гилельс не делает никакого crescendo, он сдерживает себя до самого последнего момента — оттого кульминация, лишенная постепенной подготовки, обрушивается, кажется, с удесятеренной силой. И здесь Гилельс, не следуя букве авторских указаний, остается верен их сути.

Никак не претендую здесь на разрешение сложнейшей проблемы — исполнитель и авторский текст, тем более, что она — как и другие проблемы искусства — не подчиняется однозначным решениям. Между тем двух приведенных примеров, думаю, достаточно, чтобы рискнуть сформулировать некий вывод, касающийся «прав и обязанностей» исполнителя, допустимой меры его вмешательства в нотный текст. Звучать этот вывод — повторю: речь идет лишь о динамических указаниях — будет примерно так: исполнитель может изменить предписания автора, но *идея* сочинения или его фрагмента должна остаться в неприкосновенности. Иными словами: поняв мысль автора, исполнитель имеет право выразить ее другим путем.

Гилельсовское творчество подталкивает к подобным обобщениям.

И еще некоторые наблюдения.

Рахманинов. Прелюдия cis-moll op. 2. Знаменитая тема при своем первом появлении помечена Рахманиновым ***ff***, а в репризе — ***fff***; в динамическом росте участвует и фактура: в начале прелюдии октавы поручены только левой руке, в репризе же они — в обеих руках (и аккорды, отвечающие им, становятся многозвучнее). Казалось бы, все ясно. Но что делает Гилельс? — он находит «дополнительную» возможность еще выше «приподнять» кульминацию. Поступает он следующим образом: начало прелюдии звучит у него значительно и сильно — как тому и положено быть, при этом, однако, октавы левой руки затушеваны, басы как бы убраны в тень. Почему? Потому, что

Гилельс приберегает их для кульминации; и когда она наступает — ***fff***! — он «прибавляет» еще и эти октавы в басах, создавая впечатление поистине колокольной мощи.

Гилельс умеет по-новому услышать хорошо всем известные, «заигранные» сочинения, его дар переосмысления знакомой музыки поразителен. Главная тема финала Концерта № 27 Моцарта — привычно веселая, легкая, подвижная, несколько беззаботно-припрыгивающая — неожиданно превращается у него в неторопливо-умиротворенную, подернутую грустью, почти прощальную музыку. Или же: вместо приподнято-праздничной атмосферы в начальных тактах Второй рапсодии Листа у Гилельса слышится суровость, огромная внутренняя сила; и, как оказывается, удивительно «к лицу» этой рапсодии подлинный драматический накал!..

Примеры можно легко умножить.

Репертуар Гилельса и как он им распоряжался

Нет необходимости подробно говорить здесь о гилельсовском репертуаре: он представлен в книге Хентовой, а дискография — в книге Баренбойма. И в том и в другом случае есть существенные огрехи — по разным, несхожим причинам; вот о них придется сказать.

Сейчас о другом; меня интересует не репертуар Гилельса как таковой, а то, как Гилельс, если можно так сказать, «распоряжался» этим репертуаром, на что никто из пишущих не обратил внимания.

А здесь кроются удивительные вещи.

В 1938 году в статье о молодом пианисте А. Иохелес написал, что Гилельс пока еще не играет поздних сонат Бетховена, но через два–три года он «сможет поражать ими своих слушателей». Как было бы заманчиво немедленно оправдать такой прогноз, — но нет! Гилельс, по-видимому, считал — по причинам ему одному ведомым, — что время для этого еще не настало, и он «молчал» — ничто не могло изменить его намерений. Прошли долгие годы, почти вся жизнь, — каким же событием стало исполнение Гилельсом Двадцать девятой сонаты Бетховена, какое это было потрясение! Последняя сделанная им запись — Тридцатая и Тридцать первая сонаты Бетховена. Вот оно, решение Гилельса — только теперь, не раньше! В его художническом облике восхищает безукоризненная честность.

Теперь другой аспект той же, репертуарной, темы.

За десять дней до начала первых, ответственнейших гастролей в США Гилельс дал концерт в Калинине (Твери). Было бы естественным, скажу — необходимым лишний раз обыграть, «обкатать» те сочинения, которые предстояло исполнять в Америке, проверить себя, подстраховаться накануне поездки. Ничуть не бывало! *Ни одно* из сыгранных сочинений не вошло в американские программы! — это были сонаты: Гайдна — c-moll, Клементи — C-dur, Восьмая Прокофьева. Мало кто решился бы так «рисковать». Но и это не все. Чуть раньше, всего за два дня до упомянутого выступления, Гилельс играет в Горьком (Нижнем Новгороде) Первый концерт Бетховена, в то время как в Америке — Третий.

Нередко совершал Гилельс подобные «подвиги». Вот он играет два дня подряд — 10-го и 11-го июля 1964 года — в Ростове-на-Дону и Таганроге. В программах: Бетховен, Шуберт,

Лист. Какие сомнения: в Таганроге он повторяет концерт, данный накануне. Нет! В первом случае: Соната № 21 Бетховена и Соната a-moll op. 143 Шуберта; во втором — Соната № 23 Бетховена и Соната D-dur op. 53 Шуберта. И только Соната Листа — «общая».

Еще примеры. США, 1960 год. Два концерта через день: 26 февраля — Нью-Йорк, Карнеги-холл и 28 февраля — Симфони-холл, Бостон. В Нью-Йорке — Бах, Шуберт, Кабалевский, Дебюсси, Стравинский; в Бостоне — Бах, Шуберт, Кабалевский, Шуман. Разные авторы — во второй части программ — и сочинения не «совпадают», это понятно. Кабалевский — Вторая соната — звучит в обоих концертах. Но вот Бах и Шуберт… Оказывается, в Нью-Йорке — Французская сюита № 5 Баха и Экспромт f-moll op. 142 Шуберта; в Бостоне — Ария с вариациями Баха и Соната D-dur op. 53 Шуберта.

К счастью, огромное количество гилельсовских выступлений осталось в записи. Для будущего историка здесь непочатый край работы. Есть возможность, к примеру, проследить, как меняется его трактовка того или иного сочинения на расстоянии многих лет; рассмотреть, как «представлено» сочинение, записанное с концерта, или — специально в студии; как звучит тот же самый фортепианный концерт не только в разные годы, но и с разными оркестрами и дирижерами.

Отмечу к слову: Гилельс играл едва ли не со всеми знаменитыми дирижерами; их имена, можно сказать, — панорама дирижерского искусства XX века: Отто Клемперер и Ойген Йохум, Евгений Мравинский и Курт Зандерлинг, Леонард Бернстайн и Фриц Райнер, Юджин Орманди и Лорин Маазель, Карл Бём и Джордж Сэлл, Герберт Караян и Вольфганг Заваллиш, Евгений Светланов и Неэме Ярви, Курт Мазур и Колин Дейвис, Кирилл Кондрашин и Пауль Клецки, Георг Шолти и Андре Клюитенс, Эрих Лайнсдорф и Серж Бодо, Джордже Энеску и Франц Конвичный, Зубин Мета и Пааво Берглунд, Риккардо Мути и Отмар Сюитнер, Джон Барбиролли и Герберт Блюмстедт, Окко Каму и Дмитрий Китаенко, Ганс Зваровски и Лейф Сегерстам, Енё Сенкар и Карел Анчерл, Георг Себастьян и Янош Ференчик, Рудольф Баршай и Рафаэль Кубелик, Карло Джулини и Пьетро Ардженто, Сейджи Озава и Малколм Сарджент, Антал Дорати и Пауль Захер, Адриан Боулт и Джордже Джорджеску, Карл Шурихт и Леопольд Людвиг, Игорь Маркевич и Фернандо Превитали, Жан Мартинон и Саймон Рэттл…

Конечно, все они оставили тот или иной след в памяти Гилельса, но и каждый из них не мог не расслышать «гилельсовскую ноту».

На эстраде

Проследим: вот Гилельс, идя «сквозь строй» оркестра или по «свободной» сцене (если она не занята слушателями), направляется к роялю. Прав был, конечно, Антон Рубинштейн, говоря о «моральном магнетизме» артиста, — безусловно, он существует. Гилельс еще только появился из-за кулис, как уже происходило что-то важное: словно с пульта дистанционного управления в зал посылался неосязаемый сигнал, заставляющий насторожиться…

Татьяна Николаева вспоминает: «Я почти физически ощущала… прочную связь, установившуюся между концертной эстрадой и аудиторией».

Надо сказать, что и сам Гилельс, играя, при своей тончайшей нервной организации, чутко «слышал» зал, прекрасно осознавая степень его «участия». «…Он очень остро ощущал, — записала жена Гилельса, — „недобрый глаз“, в каком бы ряду он ни находился. Недобрые „флюиды“, посылаемые кем-то, никогда не проходили незамеченными. Это мешало; напрягалась воля, уходила концентрация, причиняя страдания».

Внешний облик Гилельса на эстраде неизменно притягивал к себе взоры. «…Он держится уверенно, но просто, — писал журналист Е. Кригер в 1938 году. — Из своего искусства он не делает таинства. В кругу товарищей и на концертной эстраде он остается самим собой. Он здоров физически и духовно. Никогда не будет поклоняться своему таланту, как божеству. Преисполнен здравого смысла. Знает свои достоинства и недостатки. Его сумрачный вид в начале концерта есть лишь выражение того упорства, с которым он работает над собой…» Тот же автор — в другой статье в том же году: «Выражение лица у него сумрачное (при выходе на сцену. — *Г. Г.*). Брови нахмурены. Губы упрямо сжаты». Через много лет, в 1954 году, французская газета писала: «На сцену вышел крепкий молодой человек. Он уселся у рояля и глубоко вздохнул. Его лицо обрело выражение странной и дикой красоты. Только гром аплодисментов пробуждал его от сосредоточенности».

Лицо Гилельса никогда не выдавало тех переживаний, которые неизбежно связаны со сценой, — волнения, предельного внутреннего напряжения, — все следы этого как бы смывались с лица огромным усилием воли. Глядя на него, я всегда вспоминал Маяковского: «А самое страшное видели — лицо мое, когда я совершенно спокоен?»

Те, кто умели *читать*, понимали, что скрыто за внешней

невозмутимостью. Валентин Катаев, говоря о скульпторе Слониме, который, по его словам, «несомненно, вносит ценный вклад в золотой… фонд советского искусства», замечает: «Одной из лучших работ Слонима является… скульптура — голова Э. Гилельса, хотя и не слишком похожая, но хорошо передающая сосредоточенное, сдержанно-страстное выражение лица пианиста». Вот эта сдержанная страстность, вообще свойственная Гилельсу в жизни, на эстраде проявилась с особой наглядностью.

Он садился за рояль и, если публика еще не «устроилась» и шумела, вполоборота смотрел в зал — думаю, ничего не видя, — и очень медленно, хочется сказать, с какой-то кошачьей гибкостью, потирал руки, казавшиеся огромными. Сразу же бросалась в глаза его «приспособленность» к инструменту, с которым он составлял словно бы неделимое целое.

Как охарактеризовать руки Гилельса? Сделаю это, сначала перефразировав наделенные яркой образностью слова Чайковского, адресованные им Гансу Бюлову — первому исполнителю его Первого фортепианного концерта; поставим вместо имени Бюлова имя Гилельса — и сходство будет разительным: «У Бюлова — руки, — пишет Чайковский, — обладающие эластичностью резины и устойчивостью стали, легкостью воздуха и, если нужно, тяжеловесностью гранита».

Теперь прямое свидетельство — отрывочные воспоминания жены Гилельса: «В форме рук — природная пластика, невероятное соотношение красоты и пропорций между отдельными пальцами и ладонью… Руки небольшие — широкая ладонь; ровные, прямые, без утолщения, пальцы — удивительно гармоничны между собой: кончики пальцев с красивыми без „натруженности“ подушечками, широкая ладонь с нежной, всегда молодой кожей…

Они умели все. Быстро холодеть, быстро становились теплыми… Они были всегда безупречно чистыми, такими же, как клавиши, к которым прикасались, составляя единое, доверительное друг другу целое…

Тыльная сторона руки была мягкой, нежной, незащищенной; если руке нужно было, брались барьеры растяжения, — удивительно! — доставляя удовольствие ему самому».

Руки Гилельса «дышали» вместе с музыкой, как бы являя собой ее зрительный эквивалент: связь была нерасторжимой. Лучше других сказал об этом Е. Кригер: «Движения рук приобретают магическую силу. Кажется, что звуки сами летят навстречу пальцам, и рука сталкивается уже не с клавиатурой, а с живой стихией музыки, наполнившей самый воздух».

Возникающее триединство — Гилельс, инструмент, музыка (порядок «составляющих» можно варьировать) — безотказно

воздействовало на слушателя.

Видеозаписи дают, конечно, возможность наблюдать «общение» Гилельса с роялем, но они, эти кадры, не могут заменить непосредственных впечатлений, полученных в концертном зале.

О том, что помню

Теперь я вынужден рассказать здесь о себе, испытывая естественную неловкость; очень рассчитываю на снисхождение читателя. Впрочем, немного погодя читатель увидит, почему это оказалось необходимым.

Начну с далеких лет, уходящих все дальше…

Один рассказ Куприна — он попался мне на глаза, когда я, девятилетний, только начал заниматься музыкой, — надолго завладел моим воображением: мальчика-пианиста пригласили играть на елке для увеселения собравшихся гостей; случайно к хозяину дома приходит Антон Рубинштейн, слышит игру этого мальчика и увозит его в своих санях, говоря ему по дороге очень важные вещи…

На месте мальчика я с наслаждением представлял себя самого, но приезжает за мной не Антон Рубинштейн (тем более, что он уже «занят»), а… Эмиль Гилельс! Я нисколько не сомневался, что жил он во времена Антона Рубинштейна, — так гремела его слава, — ведь только в те времена были такие великаны! Другие пианисты реально существовали, а он так и остался для меня каким-то сказочным героем, хотя постепенно стало выясняться, что Гилельс, оказывается, живет рядом… Как-то раз, когда я сидел дома и что-то наигрывал на пианино, неожиданно дверь комнаты настежь распахнулась, и я увидел стоящего на пороге нищего (война недавно закончилась, и они, нищие, часто ходили по домам); это был старик в грязных лохмотьях, всклокоченный, довольно устрашающего вида. Судя по всему, его привели звуки, издаваемые в самом конце коридора большой коммунальной квартиры. Высоко подняв руку и уставив указательный палец в потолок, он торжественно произнес: «Молодой человек! Я вам желаю: доберитесь до Эмиля Гилельса!» — и, хлопнув дверью, тут же исчез. Я был ошарашен, но и польщен: слова, в которых «участвовал» Эмиль Гилельс, были обращены ко мне; к сожалению, неясно, в каком смысле «доберитесь» — то ли стать когда-нибудь его учеником, то ли — таким же знаменитым пианистом, как он (вариант более подходящий). Еще долгое время я старался разрешить эту загадку.

Гилельса часто передают по радио, его имя можно встретить в афишах — а, значит, можно даже пойти на его концерт!.. И я стал пробираться — правдами и неправдами, — стараясь не пропустить ни одного.

Надо ли говорить, что я был совершенно сражен, — Гилельс

сделался моим кумиром, раз и навсегда!

В дни его концертов я почему-то так волновался, как будто играть предстояло мне самому.

Два амфитеатра и партер Большого зала консерватории всегда отделяли его от меня — никогда не приближался я к нему на более короткое расстояние.

Но вот однажды я увидел его совсем близко — кто-то провел меня в ложу, рядом с выходом на эстраду. Слева — переполненный, возбужденный и гудящий зал, неожиданно вздрогнувший, как бы расколовшийся от аплодисментов; справа — он, невозмутимо спокойный, будто все происходящее не имеет к нему никакого отношения, неторопливо и плавно идущий к роялю. Когда он сел за рояль, стало видно его лицо — странное в своей необычности; оно было сосредоточенно-непроницаемым и в то же время удивительно одухотворенным — от него нельзя было оторвать взгляда. В крышке рояля отражались руки — в их «повадке» было что-то поистине волшебное.

Нет нужды описывать здесь его игру и произведенное впечатление; и так все ясно.

Я следил, можно сказать, охотился за ним, как мог: однажды увидел его портрет в витрине маленькой фотографии на улице Горького — напротив Зала им. Чайковского — и маршруты моих прогулок изменили направление; фильм Сергея Образцова «Удивительное рядом» смотрел множество раз: там — не более, наверное, минуты — Гилельс играет «Сады под дождем» Дебюсси.

Короче говоря, я не выпускал Гилельса из поля зрения — и в школьные годы, и позже, уже учась у Генриха Густавовича Нейгауза в Гнесинском институте. Окончив его, я поехал работать в Брянск; уезжая из Москвы, с сожалением думал, что вот, несколько лет не услышу теперь Гилельса… (Связь с Москвой, правда, не прерывалась, так как я поступил к Нейгаузу в аспирантуру.)

В Брянске открывалось музыкальное училище, и на первых порах я был в нем единственным пианистом.

Шел декабрь 1960 года. И вот в один прекрасный день, как писали в старых книгах, директор Брянской филармонии Галина Ивановна Софронова сообщает мне доверительно:

— Знаете, к нам приезжает Гилельс!

Каково известие?!

Город пришел в движение — билеты были распроданы мгновенно. Гилельс в Брянске никогда не был: приезжал он на один день.

Галина Ивановна распорядилась:

— Утром я поеду на вокзал встречать Гилельса, а вы ждите

здесь — я приведу его в училище.

Училище находилось в самом центре города — уютное двухэтажное здание, в котором мой класс — первый по коридору после лестничной площадки второго этажа; под ней на первом этаже — входная дверь. Жду. Свесившись через перила, смотрю вниз. В училище не было ни одного человека; сейчас не помню, почему: то ли было воскресенье, то ли, возможно, занятия по такому случаю были отменены.

Наконец, внизу хлопнула дверь, и Галина Ивановна заканчивает фразу:

— …в аспирантуре у Нейгауза…

— Нет, — услышал я его голос…

Я бросился бежать в класс и, не дыша, слушал приближающиеся шаги.

Первой вошла сияющая Галина Ивановна, за ней — он.

— Здравствуйте, Эмиль Григорьевич!

Не останавливаясь, он сделал несколько шагов ко мне навстречу и молча, заглянув в глаза, протянул руку; она была одновременно и сильной и мягкой, как подушка. «Небольшая!» — промелькнуло у меня в голове.

Потирая руки, — с дороги! — он спросил:

— Где здесь можно позаниматься?

Я повел его в зал (выполнившая свою миссию Галина Ивановна ушла), специально приготовленный для него, где стоял новый, очень хороший «Блютнер».

Я уже собирался уходить, чтобы не мешать ему, но тут произошло непредвиденное.

— У Вас есть сейчас время? — спросил он.

— Да, конечно, Эмиль Григорьевич.

— Я хотел бы сыграть Вам программу; я еще ни одному музыканту не играл ее.

Это было ошеломляюще. Я отлично понимаю: на моем месте мог оказаться любой другой — Гилельсу нужно было, что называется, обыграть концерт — неважно перед кем — нужно было лишний раз проверить себя. Кем я был для него? — случайным встречным, имеющим отношение к музыке, затерянным где-то в брянских лесах…

Как же мне повезло!

Он был спокоен и нетороплив; можно было подумать, что вечером и не предстояло концерта. Обосновавшись в первых рядах зала, поинтересовался, где я учусь, у кого, что играю. Мне в скором времени предстояло играть с оркестром.

— А кто дирижер?

Выслушал все внимательно. Постепенно разговор подошел к

сегодняшнему концерту; спросил, что за публика в городе, приезжает ли кто-нибудь из гастролеров. Я ответил, что не так давно был Яков Зак.

— Что играл?

— Рапсодию на тему Паганини.

— С кем?

— С оркестром Северо-Осетинской филармонии, дирижировал Павел Ядых.

Гилельс махнул рукой:

— Ну, это он и с Галиной Ивановной сыграет.

Программа сегодняшнего концерта в афишах объявлена не была, и я с нетерпением ждал — что же он будет играть.

— Я буду играть, — наконец сказал он, — сонаты Скарлатти, Филиппа Эмануэля Баха, Гайдна и Клементи.

И, по-видимому, опасаясь такой «невыигрышной» программы, спросил:

— Как Вы думаете, можно это играть или лучше заменить?

Я стал уверять его, что ничего заменять не надо, что будут слушать и что здесь можно играть любую музыку.

— Как все изменилось, — сказал он. — Раньше подобную программу можно было играть только в Москве.

Он встал и поднялся на сцену.

— А как лучше объявить? Ну: «Начинаем концерт такого-то». А дальше? Может быть: «В программе „Классическая соната“»?

Он хотел как бы предупредить слушателей: мол, не ждите «Аппассионаты» или Рапсодии Листа.

— А может, — спросил я, — «Старинная соната» — для большей ясности?

Он как-то недоверчиво отнесся к этому и неопределенно сказал:

— Может быть…

И вот он сыграл всю программу целиком, от начала до конца. Я сидел в нескольких метрах от него — все слышал и все видел. О впечатлении, думаю, говорить излишне. На последних аккордах сонаты Клементи я просто не мог усидеть, и когда он, закончив, посмотрел в зал, — я уже стоял, словно меня сдуло со стула.

— Эмиль Григорьевич, я никогда этого не забуду!

Он только сделал жест рукой, говорящий приблизительно:

«…Да что там, о чем вообще речь…»

Мы вышли из училища и дошли до гостиницы; это было совсем близко.

— Я должен обязательно днем поспать, — сказал он.

Перед гостиницей, на площади важно расхаживали голуби.

Он остановился. Посмотрел. Помолчал.

— Какой красавец, вон тот! — и показал пальцем.

У дверей осторожно спросил:

— Вы не могли бы подойти сюда за мной к шести часам? Мы бы поехали вместе.

Разумеется, мы обо всем условились.

Концерт был назначен в Бежицком Дворце культуры. Когда-то Бежица была самостоятельным городом, но со временем Брянск «поглотил» его, и он стал Бежицким районом Брянска — на машине это приблизительно минут пятнадцать езды.

Напротив здания филармонии наготове стояли две автомашины; в одну из них села Галина Ивановна и он, настойчиво приглашавший меня ехать с ними, — он долго держал дверцу открытой, но я постеснялся и сел в другую машину — не помню уже с кем. Когда мы подъехали к Дворцу культуры, машины Гилельса почему-то не было, хотя она шла впереди нас. Мы ждали порядочное время; наконец она появилась. Тут выяснилось, что шофер что-то напутал и привез Гилельса в другое место. Но все хорошо, что хорошо кончается.

Огромный зал Дворца культуры был уже переполнен. Мы все прошли за кулисы, и Гилельса отвели в артистическую. Сквозь закрытый занавес шумел и аплодировал нетерпеливый зал; сцена же была пуста — рояль стоял сбоку, в «кармане», и под ним, как шофер под машиной, лежал настройщик Г. Богино, который, оказывается, приехал вместе с Гилельсом и с самого утра отправился во Дворец — целый день, без отдыха, он приводил рояль в порядок, прекрасно зная, конечно, каким его хочет видеть Гилельс.

Концерт нужно было начинать, и Богино торопился и нервничал. Незаметно подошел Гилельс, во фраке уже, спокойно и тихо спросил:

— Как дела?

Он показался мне усталым, осунувшимся, каким-то помятым; я даже испугался.

— Все, — наконец сказал с облегчением Богино, и несколько человек покатили рояль на сцену. Пора было идти в зал; уходя, я оглянулся — Гилельс помахал мне рукой — и не поверил своим глазам: передо мной был совершенно другой человек, мгновенно преобразившийся — подтянутый, бодрый, элегантный. На сцену вышел молодой Гилельс, весь как бы светившийся радостью от встречи с публикой, которая восторженно приветствовала его. Затаив дыхание, слушал зал «трудную» программу — мало кто умел держать слушателей в своих руках так, как он. Успех был невообразимый.

Через некоторое время я приехал по своим аспирантским

делам в Москву. Придя к Нейгаузу, застал его в возбужденном состоянии, — он сразу сказал:

— Как играл Гилельс сонаты! Как звучит рояль! Я не смог пойти — скверно себя чувствовал — и слушал по приемнику. Я даже телеграмму ему послал!

Он все не мог успокоиться и повторял:

— Как играл, как звучит рояль! Соната Гайдна мне у него больше нравится, чем у Рихтера; Рихтер играет уж слишком отрешенно.

На следующий год Гилельс опять приехал в Брянск. Уже на правах знакомых мы поехали его встречать на вокзал — Галина Ивановна, я и несколько моих учениц.

Из вагона, в котором он должен был приехать, вышли все до единого человека, а его не было. Галина Ивановна побледнела:

— Не приехал!.. Ведь все продано!

Толпа на платформе уже начала редеть, когда в самом хвосте поезда, вдалеке от нас, обозначились две фигуры — Гилельс и сопровождавший его администратор. Оказалось, Гилельс перешел к нему в вагон (кажется, плацкартный) и ехал с ним всю ночь, потому что не захотел быть один в лучших условиях. Вот он — «недоступный Гилельс»!

— И охота Вам была — в такую рань!.. — сказал он мне, но был явно рад, что его встретила большая делегация.

На этот раз концерт был во Дворце пионеров, в центре Брянска; афиши были «глухие» — без программы. Занимался Гилельс в здании филармонии, — он недолго поучил отдельные места из Сонаты Листа и днем пошел смотреть рояль. Мы поднялись на сцену, и он сразу сыграл глиссандо из «Альборады» Равеля — но как! Я спросил, будет ли он играть это сегодня.

— Нет; три сонаты — Шопена b-moll, Шумана fis-moll и Листа.

Какой это был концерт — нечего и пытаться рассказывать!

Целой гурьбой провожали мы Гилельса до гостиницы по темной и тихой улице. Вдруг из окон большого дома раздались звуки Третьего концерта Рахманинова. Там жила моя ученица, которая, быстро вернувшись с концерта, ждала момента, когда он пройдет под ее окнами, — и включила запись — громко, на всю улицу!

— Это в Вашу честь, Эмиль Григорьевич! — сказал я ему.

Он задумался, будто вспоминая что-то, и вскользь заметил:

— А ведь я играл и Четвертый концерт…

— Я знаю.

Потом речь коснулась Шумана, в связи с только что сыгранною сонатой.

— Я играл и Вторую сонату, — невзначай сказал он.

— Я знаю, Эмиль Григорьевич.

— И с обоими финалами, — добавил он, имея в виду Presto passionato.

— И это знаю.

Он, по-моему, был удивлен этими невероятными познаниями.

Прошло недели две. Я в очередной раз приехал в Москву, и — какое совпадение! — в Большом зале — его концерт. Но получилось так, что на концерт я попасть не сумел, несмотря на все предпринятые шаги. Проболтавшись весь концерт в раздевалке, пошел прямо за кулисы; очутившись в конце длиннейшей очереди, наконец, добрался до него.

— Вы в Москве? — удивился он.

Я протянул ему взятую с собой книгу о нем Хентовой — первое, очень эффектно выглядевшее издание. Открыв ее, он быстро написал под портретом: «В память о наших встречах милому Грише Гордон на память, с наилучшими пожеланиями.

18/X 61. Эмиль Гилельс».

Потом спросил:

— У Вас есть мой телефон?

Мне показалось неудобным при таком количестве народа возиться с записыванием номера, и я сказал, что могу легко узнать его.

— Позвоните мне, когда будете играть; я хочу знать, как Вы играете.

Это было сказано тоном, не терпящим возражений; это был почти приказ. Я пришел в ужас. Оставалась одна надежда: может, он сказал, что называется, для красного словца — и забудет… Но он настойчиво повторял мне это каждый раз, когда я приходил к нему в артистическую.

…Что было делать? Отступать некуда, — и однажды, за несколько дней до своего концерта, я позвонил ему. Легко сказать — позвонил! Прежде всего, необходимо было раздобыть номер телефона, что непредвиденно оказалось делом почти безнадежным. Мои расчеты не оправдались: те, у кого я спрашивал, телефона не знали. Но кто-то надоумил: имея адрес — а я его узнал — в справочной можно получить телефон — так называется: телефон по адресу. Звоню в справочную:

— Скажите, пожалуйста, можно по адресу узнать телефон?

— Какой адрес? — привычно спросил женский голос.

Я назвал.

— Одну минуту, — обнадеживающе прозвучало на другом конце провода.

Через порядочную паузу голос произнес:

— Такие телефоны мы не даем, — и трубка повешена.

Как быть?! Благо, пришел в голову еще один вариант, который сработал.

Но мучения на этом не кончились — предстояло самое трудное: полдня ходил вокруг телефона — и, наконец, решился… Все-таки в глубине души я не верил, что он придет, да и, скорее всего, он был где-нибудь на гастролях…

К телефону подошел он сам. Я что-то пролепетал и в ответ услышал: к сожалению, его не будет в Москве, он уезжает с концертами в Горький. На том разговор закончился. Должен сказать, что такого облегчения я не испытывал никогда.

Гилельс приезжал в Брянск еще, но меня там уже не было. В Москве же, приходя к нему в артистическую, я испытывал настоящее счастье, видя его рядом… Он бывал очень разным: внимательным и рассеянным, дружелюбным и отчужденным; это зависело, конечно, от того, был ли он доволен концертом, — только что отзвучавшая музыка еще долго не отпускала его…

Но вот однажды я пропустил концерт: лишние билеты спрашивали чуть ли не от Никитских ворот, и все мои ухищрения ни к чему не привели. Я был в отчаянии и, вернувшись домой, написал ему письмо — какое можно написать только в молодости… Отправил.

Прошло месяца два — получаю глянцевую цветную открытку с внутренним видом какого-то собора; на почтовом штемпеле — «Париж». Читаю и не верю сам себе:

21/VI 1969

Дорогой Гриша!

Спасибо Вам за теплые слова. Шлю сердечный привет и пожелания успехов и счастья.

Ваш Эмиль Гилельс

С тех пор почти к каждому Новому году — не будучи в Москве — он присылал поздравительные открытки, а когда я женился — то нам обоим.

Осенью этого же года в Москву приехал лейпцигский «Гевандхауз-оркестр», дирижер — Курт Мазур. 20 сентября в Зале им. Чайковского они играли, помимо пьесы современного немецкого композитора, Первую симфонию Брамса и Пятый концерт Бетховена; солист Гюнтер Кооц.

Я пошел.

Вдруг в антракте сталкиваюсь лицом к лицу с Гилельсом. Мы вместе выходим из зала в фойе.

— У Вас есть проигрыватель? — осторожно спрашивает он.

— Есть, Эмиль Григорьевич.

Замерев, я ждал, что будет дальше.

— Я хочу дать Вам кое-какие свои пластинки.

— Они будут в полной сохранности! — заверил я.

— Нет, я хочу подарить их Вам, — с какой-то укоризной за мою недогадливость сказал он.

Мы стояли как раз под большим его портретом. Он говорил об As-dur'ной Сонате Вебера, о том, как любит ее.

— Она сыграла очень большую роль в истории музыки.

Узнавая его, люди почтительно обходили на значительном расстоянии нашу «группу».

На скорую передачу пластинок рассчитывать не приходилось — слишком он был загружен; но все-таки обещал же…

Неожиданно — это было всегда неожиданно! — зимой были объявлены два его концерта: 3-го января — Первый концерт Чайковского с Евгением Светлановым и 5-го января — сольный: Моцарт, Шуман, Прокофьев. В последний момент — редчайший случай! — Гилельс изменил программу, и на афишах значилось лишь одно имя — Моцарт. Загадочность такой перемены только подогрела и без того огромный ажиотаж вокруг этого концерта.

На симфонический я кое-как проник; на сольный же никакой надежды не было, — и за кулисами, после концерта Чайковского, я вынужден был сказать ему:

— Эмиль Григорьевич, у меня нет билета на послезавтра.

Народу было битком: люди подходили к нему, обнимали, висли на нем, с кем-то он отошел в сторону, — и на мои слова не обратил ни малейшего внимания.

В день моцартовского концерта я с утра ждал каких-нибудь известий: все-таки, бывало иногда — кто-то звонил, предлагая случайно «возникший» билет, мало ли что…

Раздался звонок. Незнакомый мужской голос:

— Можно попросить Григория Борисовича?

— Да, я слушаю.

— Здравствуйте, Гришенька! Это говорит Эмиль Григорьевич.

— !!!

Оценив, кажется, мое замешательство, он продолжал:

— Я Вам оставил пропуск на два лица на правом контроле, знаете — на лестнице, в правом углу, на Ваше имя. Так что, приходите.

Кроме «спасибо» я не мог ничего выдавить из себя, а нужно было быстро заканчивать разговор — вечером ему играть…

Меня осенило в последний момент:

— Ни пуха, ни пера, Эмиль Григорьевич!

Он будто только этого и ждал:

— Наплевать! — с удовольствием ответил он вместо традиционного «к черту».

Концерт был из тех, которые помнишь потом всю жизнь. В артистической он сказал мне:

— Эту программу я готовлю (!) для Зальцбурга.

В следующем, 1971 году, после его концерта я, как всегда, подошел к нему в артистической; в этот момент кто-то подал ему целую пачку фотографий, на которых он был снят во время репетиции с оркестром. Фотографии были великолепны, я только позавидовал. Бегло взглянув на них, он разложил их на столе (затруднявшем доступ к нему поздравляющих):

— Выбирайте, какие Вам больше нравятся…

Я вытянул ту, где хорошо видны руки, и Гилельс быстро надписал ее.

— Это в Гамбурге, — пояснил он. — Я там циклился. (Он имел в виду цикл всех концертов Бетховена).

Прощаясь, сказал:

— Надо бы встретиться, поговорить…

Он стал звонить часто. Первое время я не узнавал его голоса — все не верилось, что он мне звонит; я даже сказал ему, что мне все кажется, будто меня кто-то разыгрывает.

— На этот раз — нет, — ответил он.

Однажды позвонил:

— Что Вы делаете сегодня вечером, Гришенька? Если можете, приходите ко мне с Инночкой, — я буду один дома, — повидаемся, посидим, поговорим…

Спросил, как я «учитываю» свои пластинки, и, узнав, что у меня есть специальная тетрадь, попросил захватить ее с собой. Это, конечно, был более чем прозрачный намек — наконец-то! Народная мудрость гласит: «Обещанного три года ждут». И точно — прошло ровно три года!

Наскоро собравшись, мы отправились, предварительно заскочив в нотный магазин на Неглинной, где купили ему в подарок факсимильное издание рукописной партитуры Шестой симфонии Чайковского. Если у него этого нет, то все подходило к случаю — ведь он недавно сыграл все три концерта Чайковского. И действительно: он бережно взял в руки большущий том, полистал его немного и отложил — видимо, до более удобного времени.

Тут же сказал о Третьем концерте:

— У меня к нему совершенно особое отношение — ведь это последнее сочинение Чайковского!

На кухне усадил нас за стол, сам колдовал над кофе и держался так, будто был нашим старым, хорошим знакомым; мы

совсем успокоились.

Я сказал ему, что обязательно нужно записать все концерты Чайковского.

— Ну, нельзя же все записывать, — наставительно произнес он, делая акцент на слове «все».

Потом вдруг спросил:

— Вы знаете такого художника — Дали?

И узнав, что знаем, принес показать рисунок, подаренный Сальвадором Дали.

Постепенно мы двигались в направлении кабинета. Там глаза у меня разбежались: на стене, помимо всего другого, — большая работа Фалька, на рояле — редчайшие фотографии Рахманинова, подаренные его дочерью, фотография Тосканини с дарственной надписью, цветные снимки — Гилельс на аудиенции у папы римского…

— Хотите что-нибудь послушать? — и стал долго «общаться» с проигрывателем: что-то не клеилось, — он начал заметно нервничать. Но все наладилось; поставил запись Горовица — я почему-то начисто забыл, какую: наверное, потому, что был целиком поглощен им самим и наблюдал за его реакцией… В одном месте, где Горовиц сделал какой-то «бантик», он, показав пальцем на пластинку, сказал:

— Не стесняется!

Потом сам сел за рояль — речь зашла о Бетховене — и показал то место в первой части «Лунной сонаты», где триоли восьмых (уменьшенный септаккорд) остаются «одни», без мелодического голоса, сказав, что первоначально это было изложено иначе, — он сыграл короткие арпеджио — и только потом Бетховен пришел к окончательному варианту (ломаные арпеджио). Не помню точно, но вроде бы Гилельс сам видел рукопись Бетховена.

— Это очень повлияло на меня, — заключил он.

Мы разместились на широком диване.

— Ну, давайте Вашу тетрадку.

Внимательно прочитав длинный перечень моих собственных записей, сказал:

— Я дам Вам то, чего у Вас нет.

Высокая стопа пластинок на рояле была, оказывается, предназначена мне; я получал их по одной, с необходимыми комментариями. Но этого ему показалось недостаточно, и он стал наугад вынимать пластинки из шкафа — или передавал мне, или ставил обратно.

— Вот Вам Первый концерт Бетховена, такого у Вас нет, — протянул мне пластинку, но передумал, и поставил назад.

— Нет, я лучше дам Вам другую, где Первый и Второй — на одной пластинке.

Долго искал ее, наконец нашел.

Все, что я держал в руках, было у нас тогда неизвестно (впоследствии некоторые из этих записей переизданы фирмой «Мелодия»), Вот полный перечень:

«Гилельс в Моцартеуме»
«Гилельс в Карнеги-холле» (2 пластинки)
Чайковский — Концерт № 1 (дирижер Ф. Рейнер)
Брамс — Квартет соль минор ор. 25 (Амадеус-квартет)
Шуберт — Соната Ре мажор
Шуман — «Ночные пьесы»; Шуберт — «Музыкальные моменты»
Сен-Санс — Концерт № 2 (дирижер А. Клюитенс)
Моцарт — Соната B-dur (№ 16)
Бетховен — Концерты № 1, 2 (дирижер А. Вандерноот).
Бетховен — Концерт № 4 (дирижер Л. Людвиг)
Бетховен — Концерт № 5 (дирижер Л. Людвиг)
Бетховен — Концерт № 5 (дирижер Дж. Сэлл)

Если иметь в виду, что каждая новая его пластинка — не так уж часто они выходили — была для меня (говорю только о себе!) первостепенным событием, то нетрудно догадаться, что я чувствовал, став в один вечер обладателем такого богатства!

Кроме того, была и «чужая» запись: Клаудио Аббадо с Бостонским оркестром — «Ромео и Джульетта» Чайковского и «Поэма экстаза» Скрябина.

Чем я заслужил все это?

Я немного «оправдался», сказав, что несколько дней назад у меня был день рождения.

— Ну вот, очень кстати, — обрадовался он.

Было уже поздно и пора уходить; вот и закончился тот день, который навсегда останется для меня «в настоящем времени», — 19 февраля 1972 года…

Шло время. Все было по-прежнему: на всех его концертах мы виделись за кулисами; обменивались поздравлениями к Новому году (я всегда поздравлял его и с днем рождения); а его звонки, на радость мне, не «остывали»: судя по всему, они были для него некой передышкой в его многотрудной жизни. Чаще всего, это было рядом с его концертами — или до, или после. Разговоры не были короткими: о многом он говорил, о многом спрашивал, очень интересовался тем, что происходит в Институте, всегда узнавал о моих делах. О себе — никогда ни слова, — только

отвечая на мои вопросы. Как-то до меня дошел слух, что он болел и долго лежал. Я спросил его, как он себя чувствует.

— Сейчас в норме, — неохотно ответил он и перевел разговор.

Но то, что происходило вокруг, что он видел, слышал, читал — обсуждал охотно; был скуп на слова, но его характеристики и оценки были убийственны по меткости и остроумию.

Сожалею: сказанное им не могу процитировать — люди еще живы, вряд ли им будет лестно это знать, да и ничто не предназначалось для передачи. Могу лишь сослаться — в качестве «доказательства» — на то, что попало в печать.

Есть два пианиста со схожими фамилиями — Кац и Катц.

Мария Гринберг, перечисляя в письме пианистов, слышанных ею на Всесоюзном конкурсе, пишет:

«Есть еще Катц, или, по выражению Гилельса, Кац в сапогах». Не надо объяснять: «Кац» — это кот, потому в сапогах.

Вера Горностаева вспоминает: Яков Флиер и Яков Зак не ладили между собой: «Гилельс, со свойственной ему манерой острить, сказал: „Повесть о том, как поссорился Яков Владимирович с Яковом Израилевичем…“»

Прибавлю к этому одну историю, о которой знаю наверняка. У Гилельса в консерватории был ассистент — Павел Месснер. Студенты между собой звали его, разумеется, Паша: так это и закрепилось за ним — Паша, Паша Месснер. А у Якова Флиера — в студенческой среде, понятно, просто Яша — ассистент Лев Власенко. Так вот, встретившись с Гилельсом в консерваторском коридоре, Флиер, посмеиваясь своей находке, беззлобно сострил: «У тебя ассистент Паша Эмильевич». (Кто не помнит «голубого воришку» — персонажа Ильфа и Петрова!). На что Гилельс мгновенно ответил: «А у тебя — Лев Яшин!»

Продолжу о нашем телефонном общении. Гилельс говорил с предельной откровенностью, я бы сказал — с бесстрашной прямотой; был строг к другим, но и себе не прощал ничего. У него были совершенно определенные взгляды на то, как человек должен относиться к своему делу; не выносил некомпетентности, и всевозможные ляпсусы портили ему настроение. В одной статье о нем было, например, сказано, что Восьмая соната Прокофьева, которую он исполнил первый, посвящена ему, в то время как Прокофьев посвятил ее своей жене.

— Как Вам это нравится, Гришенька, ведь это же халтура, — сказал он пренебрежительным тоном.

Много было подобных случаев…

Как-то раз он пожаловался, назвав имя одного музыковеда:

— Вы знаете, какие слухи он распространяет обо мне? — Что

я записываю на манжетах гармонические последования в Третьем концерте Прокофьева, чтобы не забыть.

Это была, разумеется, очевидная нелепость, и я ему сказал, что ничего не поделаешь, приходится терпеть — это и есть слава. И он, как ребенок, сразу успокоился и заговорил о другом.

Его звонки бывали, так сказать, разного содержания; был, к примеру, такой.

Однажды получилось, что на оба объявленных рядом его концерта (абонементный и вне абонемента) я пошел один. Он заметил это. Позвонил: как поживает моя жена, здорова ли, и когда я объяснил, почему она не смогла быть, спросил:

— Но вы, — здесь он замялся, подыскивая слово, — вы… вместе?

Вот, оказывается, что он подумал! — и был очень доволен, что все в порядке.

В феврале 1975 года (для точности — 14-го числа) я играл свой очередной концерт в концертном зале Института (программа была такая: Соната G-dur Шуберта и два опуса Брамса — 118-й и 119-й). В антракте ко мне по традиции зашел мой близкий друг, Леонид Брумберг, вернее, на этот раз почему-то вбежал — непривычно бледный, явно не в себе; жена тоже была выбита из колеи.

«Что такое?! Ну, думаю, — наверное, здорово сегодня играю!»

— Давай, продолжай в том же духе, держись, — взволнованно проговорил он, — играй как следует!

Наконец, отыграл. В артистической один знакомый говорит:

— Ты знаешь, — был Гилельс!

Я принял это за остроту. Что тут скажешь?

— Если был, — отшучиваюсь, — пусть придет сюда.

В этот момент откинулась портьера — и вошел он!

Я онемел.

— Что же ты молчишь, — спасла положение моя первая учительница музыки, — скажи «спасибо».

Но я не мог сказать и этого.

Он подал руку:

— Очень хотела прийти Леночка, но она плохо себя почувствовала.

И все; повернулся и ушел.

Как мне потом рассказывали, его появление перед началом концерта подействовало на моих знакомых как шок. Заметив это (некоторых педагогов Института он знал), Гилельс объяснил:

«Я увидел афишу в городе, и меня заинтересовала программа».

А на следующее утро он позвонил. Последую за Пастернаком:

«Запомню и не разбазарю»…

Что ж! Вот и получила оправдание моя музыкальная биография. Заканчивая разговор, он сказал, что хочет подарить мне пластинки и завтра будет в консерватории к такому-то часу; если я смогу подойти, он их принесет.

Задолго до назначенного часа я ждал его в раздевалке Малого зала.

И вот у меня в руках бесценный подарок (и опять это совпадает с моим днем рождения):

Парижский альбом из трех пластинок:

Бетховен — Третий концерт (дирижер А. Клюитенс)

Рахманинов — Третий концерт (дирижер А. Клюитенс)

Моцарт — Соната B-dur (№ 16); Шопен — Соната b-moll Кроме того:

Бетховен — Сонаты № 6, 23 Григ — «Лирические пьесы»

Прокофьев — Соната № 8; «Мимолетности»

Зависти «посвященных» не было предела.

Однажды он позвонил:

— Вы знаете Первую сонату Шостаковича?

— Да.

— Ее редко играют; если можете, приходите в Белый зал консерватории, ее будет играть мой аспирант. Он таллинец — почему-то дважды повторил он.

Разумеется, я пошел. В зале что-то происходило, он долго не освобождался; Гилельс терпеливо ждал, не показывая своего неудовольствия. На концерте, сидя рядом с ним, я старался уловить его реакцию, но он был совершенно невозмутим.

Подобные «незапланированные» встречи иногда выпадали на мою долю.

В декабре 1977 года в Большом зале Союза композиторов на улице Неждановой состоялся концерт из произведений моего друга, композитора О. Эйгеса; к концерту была приурочена и выставка его картин, устроенная в Малом зале. Надо сказать, что Олег Константинович очень серьезно относился к своему живописному хобби; и вот он совершил необъяснимый поступок — позвонил Гилельсу, будучи очень отдаленно знаком с ним, и пригласил его на выставку; не на концерт, а на выставку!

Мне сообщил:

— Он обещал прийти; я сказал ему, что будете Вы.

И действительно — пришел, несмотря на то, что через два дня — 27-го декабря у него концерт в Большом зале консерватории, где ему предстояло впервые играть h-moll'ную

Сонату Шопена! Мы сели за стол, стоящий в центре зала, поговорили, никуда не торопясь; он спрашивал, играю ли я что-нибудь Эйгеса и что собой представляет эта музыка. Почему-то поинтересовался моим отношением к Скрябину. Потом обошел экспозицию, тщательно рассматривая работы, и расписался в книге отзывов; рассказал о том, как был в Париже в мастерской Ларионова и как та дама, которой достались его картины, то ли не показывает их никому, то ли не продает — сейчас точно не помню; сказал о произведенном на него Ларионовым сильном впечатлении.

…А после своего концерта в артистической он, по обыкновению, осторожно осведомился:

— У Вас есть сейчас какие-нибудь дела?

Если бы они у меня даже и были, то я все равно бы сказал, что их нет.

— Подождите меня, мы вместе поедем ко мне.

Он долго не выходил; наконец, усадил нас с женой на заднее сиденье в свою машину, а сам сел с шофером. Пока мы ехали — подробно расспрашивал об институтских делах. Он был в хорошем настроении — значит, доволен концертом и хотел отметить это событие.

За столом были еще Лена (дочь Гилельса) с мужем и В. Блок (его ученик и друг) с женой. Гилельс разлил всем в бокалы вино из красивой бутылки и сказал значительно:

— Это вино — с виноградников Жорж Санд; его, наверное, пил Шопен!

Все с трепетом пригубили.

Потом, уже в кабинете, говорил о том, как дорога ему эта соната. Я спросил, по польскому ли изданию он играет.

— Да, я люблю польского Шопена, не люблю разные редакции — я хочу сам подумать!

Подарил мне пластинку, пробный экземпляр: на пустой белой этикетке его рукой было написано:

М. Равель — Павана
Игра воды
Москва, концерт — БЗК
К. Дебюсси — Образы, 1 серия
1) Отражения в воде
2) В честь Рамо
3) Движение

Прага 1973

Эмиль Гилельс

Это на одной стороне. На другой:

Запись с концерта в Праге 1973 г.
И. Стравинский
Сюита из балета Петрушка
1. Русский танец
2. У Петрушки
3. Гуляние на Масленой

Эмиль Гилельс

В июне 1979 года я получил от него по почте западногерманский проспект, посвященный пятидесятилетию со дня его первого концерта.

Как обычно, он продолжал звонить, но о себе не рассказывал ничего, хотя доходили вести о его непрекращающихся триумфах. Один только раз он сам сообщил, что называется, с места в карьер, имея в виду запись на «Дойче граммофон»:

— Гришенька, «Хаммерклавир» есть!

Отвечая на мои вопросы, держал в курсе дела — какие сонаты Бетховена «прибавил» к записанным; но однажды, когда я спросил, сколько еще осталось и скоро ли он закончит весь цикл, то услышал:

— Я не загадываю…

Голос был уставший и непривычно глухой… Нет, никакого недоброго предчувствия не шевельнулось тогда во мне…

Чтобы любить, его надо было знать

Человеком — как и музыкантом — он был ярко «очерченным», необычным во всем. Внешне производил впечатление «застегнутого на все пуговицы», неприступного и хмурого. То была, однако, необходимая защита от любопытства окружающих, от людской пошлости; он, может быть, инстинктивно, оберегал свой внутренний мир — интенсивнейшую духовную жизнь. Его суровость могла отпугнуть от него людей; но вспомним, — очень ли улыбчивым был Рахманинов? Да, опять это имя. З. А. Прибыткова писала: «Были люди, которые, не зная Рахманинова-человека, не любили его». О Гилельсе скажу немного иначе: чтобы любить, его надо было знать.

Он был не похож на ходячий идеал, — он был гениален, и этим, думаю, многое сказано. С ним было нелегко. Если что-нибудь не по нем — держись! Если человек допускал какую-нибудь оплошность, если повел себя, с его точки зрения, недостойно, тем паче, если поступок был совершен не «просто так», а из каких-то соображений, не дай Бог, корыстных, если только он подозревал — не всегда справедливо, — что кто-то от общения с ним ищет выгоды и «преимуществ», — всякие контакты с таким человеком рвались бесповоротно. Появлялись обиженные. Они не гнушались ответными шагами — распространением всевозможных слухов, порой самого фантастического свойства. Он, зная это, тем не менее никогда не осторожничал, поступал, как считал нужным, и… наживал себе врагов. Никакие соображения «безопасности» не могли его остановить. Относиться к этому можно как угодно. Снова бросается в глаза сходство с Рахманиновым; свидетельствует С. Сатина: «Обмана он не прощал никогда и помнил его долгие годы. Доступ к нему человека, обманувшего (или обидевшего. — *Г. Г.*) его, был закрыт навсегда».

Внешняя суровость Гилельса отражала его отношение к делу, которому он отдал всю свою жизнь. Здесь он был непреклонно строг, требователен и честен; ни себе, никому другому не позволял ни малейшей «расслабленности». Мне рассказывали, как он приехал в какой-то город, где должен был играть с оркестром. На репетиции дирижер часто останавливал оркестр (в оркестровой экспозиции концерта), делал замечания — короче говоря, учил. Еще не взяв ни одной ноты, Гилельс прервал репетицию: «Почему оркестр не готов к моему приезду?» Может быть, это нескромность? Совсем нет! Напротив, этим он как бы сказал: «Я сделал все, что мог, почему же вы не сделали этого?

Перед Музыкой мы все равны».

Удивительную историю я узнал от дочери Н. Чунихина — дирижера симфонического оркестра Свердловской филармонии. Гилельсу предстояло выступить с ним в Челябинске (1964) с Третьим концертом Бетховена. Обычное «стандартное положение»: солист приезжает, репетирует и играет. Ан нет! Поскольку Гилельс не знал Чунихина как музыканта, он предварительно вызвал (!) его к себе в Москву и тщательно прошел с ним концерт. Теперь Гилельс мог быть спокоен — все сделано надежно. Какой высокий пример честности, пиетета перед искусством!

Он был человеком добрым и помогал людям; говорю это со всей ответственностью: кое-что проходило, так сказать, и через мои руки. И мне помог, о чем я узнал слишком поздно… «Хорошие дела, Гришенька, — сказал он однажды, — должны держаться в тайне». Так и поступал.

Свидетельствует Валерий Афанасьев: «Он делал многое для меня, о чем я узнал совсем недавно, а он никогда об этом не говорил. Любил помогать, не афишируя это. Многие до сих пор не знают, что он им помогал, и я слышу об этом из разных источников до сих пор!.. Его щедрость, доброта не совпадают с привычными манифестациями доброты. Ойстрах, например, — совершенно другой: он был очень хорошим человеком (все об этом говорят), но выражал это спонтанно и открыто. Эмиль Григорьевич по доброте и щедрости Ойстраху совершенно не уступал (нет никакого сомнения), но просто действовал совершенно по-другому… Он чурался всякого рода саморекламы, показухи. Для него было самым ужасным делать что-то ради того, чтобы заметили».

Прошли долгие годы, и некоторые случаи стали всплывать в печати, причем в других работах — не о Гилельсе. О них и скажу.

В статье о Борисе Гольдштейне рассказывается, как постепенно ему сокращали количество концертов, а «Союзконцерт» — дальше цитирую — «перекрывал ему все гастроли за рубеж. До 1974 года (вынужденного отъезда Гольдштейна на Запад. — *Г. Г.*) всего два заграничных турне состоялись благодаря помощи Э. Гилельса».

Когда Евгений Могилевский окончил консерваторию, его, лауреата первой премии Брюссельского конкурса (!), не желали оставлять в Москве и посылали работать по распределению. Возмущенный Гилельс идет к заместителю министра культуры В. Кухарскому, — он хлопочет не о своем ученике: Могилевский — ученик Я. Зака. «Считайте это моей личной просьбой…» Получилось.

Двоих профессоров консерватории — М. Неменову-Лунц и А. Шацкеса — намеревалиссь отправить на пенсию. Обжалованию не подлежит: время было «командное». А. Гольденвейзер и Гилельс идут «наверх»… Отстояли.

В изданной на Западе книге одного из музыкантов, уехавшего из страны в так называемый застойный период, говорится о том, как трудно было передать на родину посылки нуждающимся людям — необходимые лекарства, одежду, деньги. Приезжавшие наши гастролеры под разными предлогами чаще всего уклонялись. Но только не Гилельс — он всегда брался передать, безотказно.

Известный французский критик Клод Ростан, автор ряда книг, запечатлевших его беседы с великими музыкантами, — можно себе представить, кого только ни перевидал он за годы своей деятельности! — написал о Гилельсе: «Никогда не знал я человека более обворожительного, более приветливого, сердечного, располагающего к себе, более находящегося во власти искусства…» И я не знал…

Играть ему становилось все тяжелее — сказывались годы, все чаще он плохо себя чувствовал, уставал. Но слушатели ни о чем не подозревали — он продолжал поддерживать уровень своего пианизма на недосягаемой высоте.

Никита Магалов вспоминал: «Джоанн Бик [импресарио] была потрясена, когда рассказывала мне, что по окончании сольного концерта (в Голландии. — *Г. Г.*) она ждала Гилельса в коридоре. Так как за закрытой дверью она не услышала ни малейшего движения, то, забеспокоившись, приоткрыла дверь и увидела его сидящим на кушетке почти безжизненным.

Мне он всегда казался гигантом, обладающим несравненной мощью. И эта его неожиданная слабость очень меня поразила».

В беседе с Л. Баренбоймом Гилельс вынужден был признаться: «…Физически бывает уже очень трудно играть». Между тем интенсивность его выступлений нисколько не ослабевала. В последние годы в Москве он обычно играл программу дважды — два дня подряд или через день: один концерт абонементный, другой — «свободный»; оба — в Большом зале консерватории, иногда второй — в Зале им. Чайковского. Таким образом, зал вмещал как бы вдвое больше слушателей.

Дважды, 24-го и 26-го января 1984 года в Большом зале консерватории он сыграл громадную программу, где в числе других сочинений значились — впервые в Москве — Третья соната Скрябина и Двадцать девятая — Бетховена. «…Была вся музыкальная Москва, — вспоминал впоследствии один из присутствовавших. — Никогда — ни до, ни после (даже на

Горовице!) — невозможно было увидеть на концерте всю профессуру консерватории, играющих пианистов, музыкальных критиков…» Кто мог думать, что в Москве он больше не выступит никогда!

Пройдет время, и концерты того периода приобретут особую значимость, как последние в том или ином городе или стране: последний концерт в Москве, последний в Ленинграде… «31 мая 1984 года, — писал Л. Гаккель, — Гилельс дал концерт в Большом зале Ленинградской филармонии. До этого он 16 лет не играл сольных концертов в Большом зале, 9 лет вообще не выступал в Ленинграде с сольными концертами, 6 лет совсем не появлялся у нас… Судьба распорядилась с жуткой иронией, с чудовищной жестокостью, свойственной ей одной: сольный концерт, которого мы не чаяли дождаться, но дождались, стал последним сольным концертом Гилельса в Ленинграде, а концерт с оркестром был последним выходом Эмиля Григорьевича на нашу филармоническую эстраду.

Писать об этих его выступлениях, как об эпилоге, — нельзя, в них ничто не было „прощальным“, все, напротив, было пронизано — по обе стороны эстрады! — нетерпением долгожданной встречи, это было настроение бетховенского „Le retour“, „Возвращения“ (из Сонаты № 26). Гилельс играл с огромным подъемом, взволнованно, властно, мудро — и совершенно».

Наконец, последний концерт в жизни… Это произошло 12 сентября 1985 года в Хельсинки; весь зал — и сидящие на сцене — при его появлении встал… Гилельс играл семь сонат Скарлатти, Сюиту «Для фортепиано» Дебюсси и Сонату № 29 Бетховена. В этом же месяце была сделана и последняя запись — Сонаты № 30, 31 Бетховена (на фирме «Дойче граммофон»).

Беда грянула неожиданно. 14 октября 1985 года случилось непоправимое. Но сказано: «Дней лет наших *всего* до семидесяти лет…»

У Константина Паустовского есть слова, в которых выражено невыразимое: «Самое ужасное в смерти для тех, кто остался жить дальше, заключается в том, что они не успели сказать умершему то главное, что чувствовали и думали о нем. Любящие, как всегда, опоздали. Непонятная застенчивость сжимала им губы. И теперь он, конечно, никогда не узнает, как сильна и бескорыстна была их любовь. Может быть, она могла спасти его?»

Нежданная и страшная весть мгновенно облетела музыкальный мир. «Когда на Шопеновский конкурс 1985 года пришла скорбная весть о кончине Эмиля Гилельса, — вспоминает Галина Черны-Стефаньска, — зал встал в горестном оцепенении…»

«Октябрь 85-го года, — пишет Даниил Шафран, — Флоренция, Международный конкурс камерных ансамблей. Я был членом жюри. В перерыве между прослушиваниями ко мне подошел председатель, известный итальянский музыкант Пьетро Форулли, и что-то взволнованно начал говорить. В тексте, им сказанном, промелькнуло имя Гилельса. Я ничего не понял сразу, он это заметил. И тогда прямо, как из пистолета, он сказал всего три слова, и перевод не требовался: „E morte Emil Gilels“. Через несколько минут председатель обратился к публике, наполнявшей зал, где проходил конкурс, и сказал, что вчера в Москве скончался великий артист Эмиль Гилельс…

Конкурс продолжался. Я сидел в абсолютно шоковом состоянии, слезы застилали мне глаза. Я ни о чем не мог думать».

Геннадий Рождественский, которому ни разу не привелось выступить с Гилельсом, опубликовал слова прощания: «Смерть Эмиля Гилельса — огромная потеря для мирового искусства. Велика наша скорбь. Утешает ее уверенность в бессмертии великого артиста».

Повсюду музыканты отдавали дань памяти Гилельса — концерты, собрания, высказывания; в Париже был образован «Клуб друзей Эмиля Гилельса».

Есть подобное общество и в США.

В дом в центре Москвы шли письма, телеграммы — слова скорби и утешения…

Вернер Раквитц, руководитель театра «Комише опер»:

Дорогая многоуважаемая госпожа Ляля Александровна Гилельс! Посылаю Вам программу концерта, который мы посвятили памяти нашего незабвенного Эмиля Гилельса. Курт Зандерлинг и я, как Вы увидите, написали в программу слова памяти…

Через несколько дней после кончины Гилельса его большая почитательница Дениз Толковски, живущая в Антверпене, получила письмо:

17 октября 1985

Дорогая Дениз, я потрясен известием о смерти Эмиля Гилельса. Мир потерял Гения!

В жизни мне посчастливилось слушать многих великих пианистов, а со многими связывали творческие отношения, но Эмиль был для меня всегда первым среди них, номером один.

Он лучший в мире исполнитель Бетховена, Моцарта, Брамса, Шумана. Он непревзойден! И уверен — останется таковым на все времена!

К сожалению, моей мечте записать с Эмилем все концерты этих композиторов теперь не осуществиться.

Пожалуйста, передай мои искренние соболезнования Елене.

В утешение ей хочу сказать, что записи, оставленные Эмилем, будут жить вечно.

Г. фон Караян

С течением времени стала наскоро набрасывать свои воспоминания Ляля Александровна; в них она, среди многого другого, как бы слагает гимн концертным залам и, особенно, их артистическим, «приютившим» Гилельса, а теперь — осиротевшим…

«Я была в артистических, в которых было слышно все, начиная от его шагов… я должна была быть рядом, перед уходом, должна была проводить его, как на ратный подвиг, как провожали жены с напутствием, не только в эпосах, но и в жизни…

…Артистические Европы и Америки, лучших залов, были далеко не лучшими, — но все они дороги памятью счастливых лет, незабвенных…

Предконцертный холод его рук, его волнение, мой страх и надежда… Далекие артистические, видевшие тепло и восторг пришедших после концерта людей, говоривших на всех языках и наречиях; артистические, затерянные в лабиринте неудобных лестниц, черных ходов или фешенебельные, укутанные звуконепроницаемостью, просторные, со всеми подробностями „ненужного сервиса“, — места пребывания счастливые и памятные. Маленькие проходные артистические американских университетов, холодные, без элементарных удобств, — где раньше не устраивались столь многолюдные концерты — откуда Гилельс выходил в огромный зал, заполненный 5–6 тысячами слушателей; восторженная публика стирала память о неуютных „артистик рум“… Или комфортабельные, с великолепным „Стейнвеем“ и душевой, хорошей живописью и портретом Королевы Юлианы, артистические „несчастливой“ Голландии: ступени огромной лестницы вынесены целиком на эстраду — обозреваемы публикой с первой до последней ступени, их много… Надо подняться после первого отделения, после второго, после бисов. Она соучастница невосполнимых утрат: каждый понес тяжесть преодоления, рассчитываясь своим сердцем.

Артистические счастливые — их больше, — откуда Гилельс

выходил с пятью концертами Бетховена — солист из своей, дирижер из своей артистической, оркестранты из набитой и накуренной комнаты, только перед последними минутами выхода понимая серьезность предстоящего. С лучшими оркестрами мира, с дирижерами выдающимися, с молодыми, только что вступившими на тяжелую стезю, Гилельс составлял незабываемый ансамбль…

Моцарт. Бетховен. Брамс. Чайковский. Григ. Шуман. Шопен. Лист. Стравинский. Дебюсси. Равель. Прокофьев. Шостакович. Карнеги-холл. Нью-Йорк. Вашингтон. Монреаль. Лос-Анджелес. Мюнхен. Бостон. Филадельфия. Западный Берлин. Лондон. Рим. Гамбург. Цюрих. Базель. Флоренция. Женева…

Артистическая парижского зала Плейель… Окна выходят на территорию русской православной церкви, — вверху видна паперть, освещенная изнутри.

В этой церкви отпевали многих обездоленных, затерянных, забытых и отторгнутых, не встретивших в чужой стране, у чужой нации ни милосердия, ни сострадания; ушедшие в нищете и неукротимой тоске, снедающей душу печали по родным местам, по родному хлебу насущному, жалкие и потерянные, жившие только памятью о доме…

Низкий поклон вам, разделившие предконцертное волнение наше, артистические мира… маленький закуток Театра на Елисейских полях, — трудно себе представить, что здесь можно сосредоточиться… Отсюда Гилельс вышел, чтобы буквально потрясти избалованных французов Шуманом и „Хаммерклавиром“ Бетховена, — зал стоял, крича Браво-о-о! Так умеют кричать только французы, это их слово… Грохот аплодисментов. Полиция по просьбе менеджера не впустила огромную восторженную толпу к Гилельсу, который не в силах был заняться автографами и разговорами; после такого концерта трудно говорить, общаться. За дверью было слышно препирательство с полицейскими. Французы умеют настоять на своем, но здесь они были бессильны.

Артистические Японии, где все предусмотрено, телефицировано, если можно так выразиться, но, к счастью, осталась средневековая традиция чаепития, чая тончайших нюансов, зеленого и разнообразного, придававшего силы…»

Поколения людей привыкли, что Гилельс *есть*: 30-е годы, война и послевоенное время, десятилетия почти до окончания XX столетия, — какие события, как менялся мир! — а Гилельс всегда *был*. И это — один человек?!

Но всему назначен предел. Однако его искусство, благодаря записям, навсегда «вмонтировано» в «музыкальную картину»

мира.

Время летит стремительно, и трудно отделаться от ощущения, что оно ускоряет свой полет: успел смениться век, и миновала уже двадцатая годовщина со дня гилельсовского ухода. По его следам пройдут другие: преемственность в искусстве не прерывается. Но в искусстве уже не будет его самого.

Глядя на хронограф концертных выступлений

Оставленное Гилельсом звучащее наследие — громадно. В значительной своей части гилельсовская дискография дана в книге Баренбойма, так же как и хронограф концертных выступлений. Основной репертуар пианиста содержится на страницах книги Хентовой. Об этом уже говорилось.

Между тем, все эти «летописи» не полны — на то есть свои причины. Так, составители хронографа проделали трудоемкую, я бы сказал, изматывающую, работу, но их возможности ограничены — афиши, программки нередко утеряны. Отсюда неизбежные пробелы. Поражающий воображение перечень гилельсовских концертных выступлений содержит, думаю, приблизительно половину реального их количества. Об этом говорят факты.

Сейчас многие мировые фирмы выпускают компакт-диски с гилельсовскими записями, сделанными непосредственно в концертных залах. Так вот, напрасно вы будете искать их в хронографе книги Баренбойма — их нет.

К примеру. Выступление Гилельса на фестивале в Хельсинки 24 августа 1975 года. В первом отделении — Сонаты № 16 и № 12 Бетховена; второе отделение — Шопен.

Или: концерт 20 ноября 1980 года в Англии. На диске — только второе отделение: сочинения Скрябина и Равеля. С уверенностью можно сказать, что в первом отделении были исполнены бетховенские Соната № 7 и 15 вариаций с фугой: так было на «близлежащих» концертах.

Или еще: концерт 26 сентября 1977 года в Бонне. На диске представлена лишь Соната № 27 Бетховена, так как она соединена с моцартовским Концертом № 27, взятым из другого выступления Гилельса.

Концерт 12 октября 1981 года, Бедфорд. Четырехручные сочинения Шуберта — с Еленой Гилельс. Весьма показательно, что 1981 год — и не только он — выглядит в хронографе на редкость скудно, по сравнению с предыдущими и последующими: всего 9 концертов! Такое исключено. Тому подтверждение — шубертовский концерт, упущенный, безусловно, наряду со многими другими.

Очень не повезло почему-то Зальцбургу: нет сольного концерта в Моцартеуме 17 августа 1972 года, как и выступления Гилельса в симфоническом концерте с Джорджем Сэллом на

зальцбургском фестивале 24 августа 1969 года.

Повторю: все это выпущено на компакт-дисках.

Не могу не сказать о том, что в списке Баренбойма отсутствуют и те концерты, которые я сам слышал и отлично их помню.

Наконец, существует большое количество фотографий, на которых снят Гилельс во время концертов, не упомянутых в «списке».

Помимо всего, программы часто приводятся с большими пропусками.

Только один пример. Концерт в Брянске, 27 сентября 1961 года:

Шуман. Соната № 1. Шопен. Соната № 2. *Дебюсси*. «В лодке».

Здесь явно чего-то не хватает. Да, куда-то запропастилась всего-навсего Соната Листа! Что же касается пьесы Дебюсси, то в связи с этим — несколько слов. Разумеется, она не входит в программу, а сыграна на бис. Подобная неряшливость — сочинения, сыгранные в концерте, переносятся в бисы и наоборот — нарушает стройность гилельсовских программ, создавая порядочную неразбериху.

Переписываю программу одного из концертов 1954 года — так она значится в хронографе:

6 января. Москва. БЗК.

Бах-Таузиг. Токката и фуга d-moll. *Фалья*. Танец огня…

Брамс. Романс, ор. 118… Интермеццо C-dur из ор. 119 и a-moll из ор. 76… Каприччио h-moll из ор. 76. *Метнер*. Сказка g-moll ор. 22.

Равель. Альборада. *Дебюсси*. Сюита (Pour le piano). Этюд «Сложные арпеджио». *Альбенис*. Наварра. На бис: *Пуленк*. Пастораль.

Меня сейчас не интересует то обстоятельство, что «Сказкой» названа *Соната* ор. 22 Метнера. Я о другом. Каким образом «Танец огня» де Фальи поставлен между Бахом и Брамсом, — могло ли такое быть?! И, коль скоро обозначен бис — Пуленк, то, разумеется, место де Фальи — здесь.

Составители оговаривают: есть неточности, упущения и пр., — нельзя не оценить объем проделанной ими работы; это достойно всяческой признательности. Но при этом сплошь и рядом присутствуют непростительные небрежности — ведь концерты прошли совсем недавно.

Имею в виду В. Дельсона; в книге о Гилельсе он пишет: «3 октября 1954 года он [Гилельс] открывает сезон Московской

филармонии клавирабендом со следующей программой: Соната № 16 Моцарта; „В честь Рамо“, „Движение“, „Пагоды“ и „Сады под дождем“ Дебюсси (по другим сведениям, были сыграны „Образы“ Дебюсси. — *Г. Г.*); Соната № 2, „Мимолетности“ и Токката Прокофьева; „Романс“ Брамса и Этюд Мендельсона. На бис исполняется посвященный Шопену „Этюд в сложных арпеджиях“ Дебюсси».

В этой «ситуации» концерт мог заканчиваться только Токкатой Прокофьева, поскольку ему посвящено все второе отделение: Вторая соната, «Мимолетности» и Токката — откуда здесь взяться Брамсу и Мендельсону?! На бис, разумеется, игрался не один Этюд Дебюсси, но также «Романс» Брамса и Этюд Мендельсона.

Вот еще пример поверхностной и небрежной критики. В. Дельсон пишет: «С тонкой изобразительностью интерпретирует он [Гилельс] пьесы из равелевского сборника „Гробница Куперена“ — „Прелюд“, „Форлану“ и „Токкату“». И вдруг на соседней странице оказывается: Гилельс пытается «полностью „освободить“ E-dur'ную Токкату Равеля от влияний импрессионизма, придав ей черты чуть ли не бахо-бузониевского стиля (!)».

Безграмотность вопиющая. При чем здесь Бах-Бузони?! В игре Гилельса — ясность и легкость, блеск и энергия, неуклонность движения, разнообразие звучностей (вторая тема!), ослепительная виртуозность, «окрыляющая» кульминация в коде! Идеи Равеля переданы поистине конгениально! Сам Равель, что никак нельзя игнорировать, недвусмысленно заявил: «Гробница Куперена» посвящена не «только Куперену, но всей французской музыке XVIII века». Вот вам и импрессионизм…

Если «собирательство» сведений о сыгранных Гилельсом концертах, как я уже говорил, наталкивается на почти непреодолимые препятствия, то в еще большей мере это относится к его записям. И прежде всего, вот по какой причине: в отличие, скажем, от Г. Нейгауза или В. Софроницкого, М. Юдиной или М. Гринберг, чьи записи сделаны исключительно в нашей стране, — записи Гилельса разбросаны по миру, труднодоступны и не поддаются учету. К великому сожалению, мы, вероятнее всего, никогда не получим их полного собрания.

Благодаря своим пластинкам, Гилельс с самого начала своей исполнительской деятельности продолжал оставаться, если можно так выразиться, участником музыкального процесса — и мирового, и, разумеется, нашего. Пластинки Гилельса — до эпохи компакт-дисков — неизменно пользовались огромным спросом. Те, кто не имели возможности слышать его в концертном зале,

были, хотя бы «не полностью», вознаграждены. Д. Благой писал: «Благодаря радио, телевидению, грамзаписи… искусство Гилельса стало гостем чуть ли не в каждом доме, — поистине можно сказать, что Эмиль Гилельс обрел в своей артистической деятельности самую большую аудиторию — весь земной шар».

После Гилельса

Казалось бы, наша музыкальная общественность естественным образом будет хранить память о таком человеке. Но этого не случилось, произошло непредвиденное. Хотя, как посмотреть… Зная гилельсовскую судьбу, то, что происходило вокруг него, можно было и предугадать…

Бросим взгляд на послегилельсовское время, ограничив его рамками, в основном, до начала нового века, — события, о которых пойдет речь, укладываются в этот пятнадцатилетний промежуток. Важно отметить, что именно на сломе веков многие, казалось бы, устоявшиеся представления — относящиеся к интересующей нас теме — стали не то чтобы пересматриваться, но, во всяком случае, понемногу подвергаться «видоизменениям».

Разумеется, Гилельса не забывали: в 1990 году вышла книга Л. Баренбойма, к сожалению, незаконченная; были телевизионные фильмы; показывались заснятые его концерты — не часто и, как правило, одни и те же; были радиопередачи; публиковались статьи; вскоре после его кончины были проведены некоторые «мероприятия» — в ЦДРИ, в Союзе композиторов… Но все это никак не соответствовало гилельсовскому рангу; постепенно даже эти «знаки» стали тускнеть и почти сходить на нет… Никто из «именитых» — за исключением Виктора Мержанова — не дал концерт его памяти. Даже круглые даты, которые, по нашим понятиям, непременно должны быть отмечены, — прошли мимо.

Маленький курьезный пример. Газета «Известия» в разделе «Вспомним…» каждую неделю рассказывала, какие значительные события происходили в этих числах в разные годы. Вот 21 октября: «…Родился знаменитый пианист Я. Флиер». Хорошо. Но на протяжении этой недели — семи дней — две (!) даты Гилельса, 14 и 19 октября, даты смерти и рождения. Ни звука.

Правда, надо сказать, не только Гилельс оказался «обойденным»: часто ли мы «отмечаем» Ойстраха или Мравинского? Но это сомнительное утешение.

В начале 60-х годов Д. Рабинович утверждал: «О Гилельсе написано больше, чем о ком-либо другом из наших концертантов: сотни рецензий в советской и зарубежной прессе, обстоятельные монографические статьи, книги». Не то теперь: как уже было сказано, за редкими исключениями, — ничего, тишина. За 20 лет, прошедших со дня его смерти, — ни одной книги, ни одной! (Книга Баренбойма писалась еще при жизни Гилельса.)

И это при том, что имя Гилельса — как бы мерка для того

или иного явления на мировой концертной эстраде или, иначе, точка отсчета для установления «шкалы ценностей».

Любопытно проследить это по книге Л. Григорьева и Я. Платека «Современные пианисты»; картина выстраивается впечатляющая (пока осторожно замечу: без специального намерения авторов).

Вот Барри Дуглас, победитель Конкурса им. Чайковского 1986 года в Москве. Приводится отзыв члена жюри С. Доренского: «В лице Барри Дугласа мы имеем яркую художественную личность… Во всяком случае, — продолжает С. Доренский, высоко оценивая достоинства обладателя первой премии и указывая на некоторые недостатки, — сопоставления и сравнения с молодым Эмилем Гилельсом, которыми увлекались некоторые наши обозреватели, представляются совершенно безосновательными».

Дальше. Альфред Брендель. «…Сегодня его [имя] чаще можно встретить в сочетании с именами таких корифеев, как Кемпф, Рихтер или Гилельс… Один из рецензентов советовал ему [Бренделю] вслушаться в интерпретацию Э. Гилельсом бетховенской Сонаты (ор. 3 № 2), „чтобы понять, что кроется в этой музыке“. Видимо, — продолжают авторы, — самокритичный и интеллигентный артист внял этим советам (и это знаменитый Брендель! — *Г. Г.*), потому что его игра становится проще, но вместе с тем выразительнее, совершеннее».

Джон Огдон. Авторы пишут: «В ту пору (в дни Второго конкурса им. Чайковского в Москве. — *Г. Г.*) авторитетный критик ставил вопрос о родственности Огдона — по таланту и масштабу дарования — таким корифеям, как Гилельс, Рихтер, Микеланджели».

Маурицио Поллини. «Критики, например, знакомые с его „объективной“ интерпретацией Концерта Шумана, в один голос отдают предпочтение куда более горячей, эмоционально насыщенной трактовке Эмиля Гилельса. Именно личностного, выстраданного подчас недостает в его серьезной, глубокой, отшлифованной и сбалансированной игре».

Не буду перегружать читателя количеством цитат из статей, не Гилельсу посвященных, но где его имя то и дело возникает — как ни одного другого пианиста. Факт сам по себе говорит о многом.

«Его [Гилельса] искусство, — говорится в одной статье, — казалось бы, не нуждается ни в представлении, ни, тем более, в защите. Действительность, однако, достаточно печальна. С одной стороны, сложилась некая завеса умолчания вокруг имени Гилельса: отсутствует развернутая биография… нет книги

воспоминаний о нем (ими удостоены едва ли не все крупнейшие отечественные пианисты — к 100-летию Марии Юдиной вышел в свет капитальный сборник, включивший ее дневники, переписку и воспоминания; в который уже раз переиздаются воспоминания и статьи Генриха Нейгауза; стремительно растет число работ — зачастую весьма сомнительного свойства, — посвященных Святославу Рихтеру).

С другой — даже немногочисленные публикации о Гилельсе нередко полны недостоверной информации, выходят за грань допустимого субъективизма в оценке его искусства».

Сказанное словно продолжает другой автор: «Сегодня Гилельса слушают не только те, кто родился позже, — к нему поворачиваются многие из тех, кто жил рядом, мог слышать — и пренебрегал этой возможностью (читателя не удивит такой пассаж. — *Г. Г.*). И происходит это на фоне не очень-то милосердного отношения к его памяти. Не издается его необъятное фонографическое наследие, а те, кто должны были бы этому всячески способствовать, погружены в малопонятную меркантильную возню… Живущие ученики, сподвижники, современники заняты собой и не находят времени».

Обращаю внимание: год появления статей, из которых взяты обе приведенные цитаты, — 2000. Только теперь стало возможным взглянуть вокруг незашоренными глазами и, главное, — высказаться о происходящем.

По отношению к Гилельсу продолжали, конечно, играть свою роль сложившиеся, — «сложенные» — добрые традиции: непременно уличить его хоть в каком-нибудь грехе, что-нибудь да выискать…

Л. Гаккель пишет: «Больно говорить, но ведь и на последнем концерте (Гилельса в Ленинграде. — *Г. Г.*) раздавались в кулуарах голоса тех, кто не в силах понять *цельность* (выделено автором статьи) как свойство величия, чей слух искалечен плакатной броскостью игры скороспелых лауреатов, их копеечной, одноминутной „яркостью“. Я слышал в антракте об игре Гилельса: „Мало контрастов…“ И отвечал мысленно: „Есть один громадный контраст: это контраст между Им и вами“. Он — Виртуоз, имеющий мужество оставаться самим собой и оберегать музыку и рояль от посягательств духовного порока; вы — часть расколотого музыкального мира, мыслящая интересами малого и преходящего…» Это из статьи «Размышления о Гилельсе». (Не лишено интереса: при ее первой публикации в журнале «Советская музыка» в 1986 году приведенный абзац был полностью выпущен и восстановлен только в 1993 году в книге статей Л. Гаккеля с пометкой: «печатается по авторскому

оригиналу». С чего бы это?)

Но даже Гаккель, написавший, как уже было сказано, о Гилельсе немало прекрасных страниц, даже он, словно чувствуя себя не слишком-то уверенно, иногда прибегает к оговоркам, без которых легко можно обойтись. «…По окончании его [Гилельса] пятидесятилетнего творческого пути можно говорить о нем как об одном из крупнейших пианистов XX века». Для этого нужно было дожидаться окончания пути?! А раньше говорить нельзя было?! Или было непонятно?!

Но, с другой стороны, эти слова заключают в себе важнейшую мысль — констатацию очевидного феномена, а именно: Гилельс обгонял свое время, и понадобились годы, чтобы он предстал перед нами в полный рост, а раз так — в дальнейшем его значение с неизбежностью будет возрастать.

Отдадим должное Гаккелю: именно он, не в пример другим, «открыл» горькую правду: «…Мы мало платили Эмилю Григорьевичу при жизни восторгом, любовью и почитанием. Гилельс не прикладывал личных усилий к тому, чтобы множить число своих энтузиастов. Он обходился без саморекламы. К тому же он как художник был слишком последователен и целен, чтобы нравиться всем. И получалось, что, не слыша и не видя его годами, мы этим не тяготились, мы не страдали от отсутствия Гилельса в нашей жизни, довольствуясь тем, что есть, тем, что доступно. А теперь — понимаем ли мы это? — Эмиля Гилельса уже не будет никогда. И слова нашей любви опаздывают». Что делать, поздно теперь сожалеть.

Но я отвлекся; продолжу наш сюжет.

Итак, о Гилельсе пишут неохотно, мало, а если его имя где-нибудь встречается, то, будьте уверены, оно предстает не в самом привлекательном свете.

В 1989 году вышла книга В. Ражникова «Кирилл Кондрашин рассказывает…» Это записи бесед автора с замечательным дирижером. Кондрашин повествует:

«Бывают такие солисты, которые себя желают утвердить. Он сидит и слушает тутти, которое вы сыграли, и говорит:

„Прошу вас сыграть еще раз“. — „Что было плохо?“ — „Я хочу еще раз послушать!“ Слушает. „Вы знаете, вот тут скрипки не чисто играют“. — „Я не слыхал“. — „Ну давайте еще раз“.

— Это было с Гилельсом в начале конца нашей дружбы: желание самоутвердиться — вот, мол, меня это не устраивает, как бы вы ни играли, я, все равно, — лучше. Это мне очень не понравилось».

Ясно. Гилельсу совершенно недостаточно планетарной славы, и ему во что бы то ни стало надо возвыситься, подмяв под себя

оркестр Московской филармонии.

Конечно, раз дружбе пришел конец, можно поговорить откровенно… А почему бы не прислушаться было к Гилельсу? Стало бы хуже?

Анна Михайловна Метнер, жена великого композитора, доверила своему письму один вывод, сделанный ею на основании долгих наблюдений. Для Метнера, пишет она, «какие бы условия ни были, надо всем стоит то, что стоит больше всех исполнителей, и никакие соображения (о том, что выгодно) не могут отодвинуть на второй план самоё произведение». И дальше — главное: «Выгодно, например, не останавливать на репетиции дирижера, даже если погрешность против произведения большая. Дирижер очень не любит, если услышал фальшь солист, а он сам не слышал, так как это дискредитирует его перед оркестрантами. И никогда уж такой дирижер не будет жаждать выступить опять со слишком хорошим музыкантом. Солисты, думающие больше о своей карьере, чем о самой музыке, не станут останавливать дирижера».

Гилельс поступал, конечно, нехорошо. С чего начинается документальный кинофильм о нем? С того момента, когда он останавливает оркестр в последнем тутти перед кодой финала Первого концерта Чайковского и говорит, что не слышит точно пунктирный ритм у духовых. Дирижер — Кондрашин. Кому это понравится?

Прочтем записи жены Гилельса: «Обладал многогранным, высочайшим оркестровым абсолютным слухом! „В Вас заложен большой дирижер!“ — говорил Юджин Орманди.

Многие большие музыканты знаменитых оркестров: „Почему Вы не дирижируете?“

…После репетиций во многих странах оркестранты, „виновные“ в нечистой интонации или в непонимании отдельных деталей, получившие дружеский, без малейшего чувства превосходства, совет, восхищенные и благодарные, подходили, выражая огромное уважение, удивляясь знанию всей партитуры… Исключения не составляли и дирижеры многих национальных оркестров разных стран. Многие оркестры заранее готовили свою партитуру с дирижером до приезда Гилельса. Он с готовностью и открытостью помогал каждому, добиваясь совершенства ансамбля, подтягивая к себе, в высокую сферу понимания.

После репетиции оркестранты устраивали овацию… После концерта каждый считал себя удостоенным чести совместного выступления с Эмилем Гилельсом».

Вот я и спрашиваю: почему бы не прислушаться к Гилельсу? Понимаю, конечно: нас не унизишь, с нами это не пройдет, сами с

усами.

Ну, кажется, разобрались.

В 1990 году газета «Советская культура», неожиданно разорвав дымовую завесу вокруг имени Гилельса, публикует статью Н. Кожевниковой «Великий Гилельс», которая полностью оправдывала свой заголовок; статья интереснейшая, многие факты впервые стали достоянием читающей публики. Наконец-то.

Но произошло нечто удивительное: в той же газете появился «ответ». Обыкновенно публикации подобного рода не вызывают «возражений», но здесь… Писала дочь Г. Нейгауза — М. Г. Нейгауз. Что же потребовало немедленной реакции, чем так провинилась Кожевникова? Вот чем: она позволила себе поведать о том — без всякого выпячивания, не привлекая специально внимания к «недопустимому» факту, — что между Нейгаузом и Гилельсом отношения были не вполне безоблачные. Всего-то навсего. Но это прозвучало как пушечный выстрел. Наша ханжески «правильная» мораль долгие годы старательно насаждала представление — что вполне удавалось — о неизменно «великой дружбе», «крепкой и нерушимой» между единомышленниками и соратниками, — союз, скажем, Станиславский — Немирович-Данченко являл собой идеальную иллюстрацию этой концепции. Но когда хлынул поток давних, но ранее недоступных материалов, слова Михаила Чехова прозвучали ошеломляюще: «Они были так нужны, так полезны друг другу — и пусть это будет между нами, — но они ненавидели друг друга!.. Почему?! Это так странно. Они были так нужны друг другу, так любили друг друга как художник художника! И в то же время… Не могу объяснить…»

Как же представить себе, что и между музыкантами — учителем и учеником — не все шло как по маслу, случалось и взаимное непонимание, расхождения и «несовпадения»?! Можно понять М. Г. Нейгауз: она бросилась на защиту привычной «версии» — всех устраивавшей, удобной, не создающей ненужных хлопот.

Она пишет: «Из статьи [Н. Кожевниковой] возник облик Эмиля Григорьевича Гилельса, во многих чертах противоположный тому, каким я его знала». Далее М. Г. Нейгауз рассказывает, что помнит Гилельса с детства, как он был внимателен, как помогал в тяжелейших ситуациях, — я уже цитировал то место из этой статьи, где говорится об участии Гилельса в судьбе Нейгауза, когда он был арестован. Последний абзац гласит: «В моей памяти Эмиль Григорьевич Гилельс остался одним из самых любимых учеников Генриха Густавовича и верным другом всей нашей семьи».

Простая логика заставляет предположить, — поскольку этот образ Гилельса «противоположен», как пишет М. Г. Нейгауз, тому, который создает Кожевникова, — что, значит, та проповедует: Гилельс был плохим товарищем, невнимательным, эгоистичным. Но ничего подобного у Кожевниковой, разумеется, нет. Сотворенный ею «противоположный образ» решительно ни в чем не противоречит портрету, нарисованному пером М. Г. Нейгауз, и, понятно, ничего не может «поправить». Самый же факт появления такого письма симптоматичен.

Но пойдем дальше. Как уже было сказано, сделанное Гилельсом слишком скупо и скудно освещалось. Замалчивание — как назвать иначе? — давало себя знать уже в последние годы его жизни; теперь же, без него, оно оборачивалось, если можно так выразиться, «в пользу» другого артиста — Рихтера. Он еще, слава Богу, здравствовал.

К сожалению, разговора этого не избежать.

Не в пример Гилельсу, рихтеровское «отражение» растет, как снежный ком. Что читает, слышит, смотрит человек небезразличный к музыке? — на свете есть только один-единственный пианист, равного которому никогда не было, нет и, вероятно, не будет. И не в том дело, что имя Рихтера звучит постоянно, со всех сторон и в разном «оформлении», — здесь и Пушкинский музей, и выступление префекта того округа, где находится «его» школа, и многое другое. Разумеется, он этого заслуживает; дело лишь в том, как все подается, — под каким соусом и с какими «приправами». И едва ли безвкусные журналистские «кружева» служат осмыслению его творчества. «… Мы хотим, — пишет Александр Кушнер, — чтобы у нас был „один“ поэт (читай: музыкант. — *Г. Г.*), одна, „зато настоящая“, любовь, и делаем из нее культ, в результате чего она вырождается в общее место и славословие». В больших порциях мы получили и то, и другое.

Гений, великий — определения, ставшие по отношению к Рихтеру некими постоянными эпитетами, — давно выглядят стершимися, проходящими, почти обыденными. С некоторых пор уже «привлекаются» космос, галактика, не меньше…

Переписываю первые попавшиеся строки из книги В. Чемберджи «В путешествии со Святославом Рихтером»: «…Мы (в том числе и автор. — *Г. Г.*) выглядываем на улицу (Звенигорода. — *Г. Г.*), потому что известно (хоть и не верится): скоро по ней должен пройти Рихтер… в тот момент, когда он проходил мимо, нам попросту было страшно оттого, что вблизи проходил человек, представляющий собой легенду двадцатого века, недосягаемый и далекий, как небожитель, гений, живущий

среди нас, позволяющий иногда (!) послушать себя (в чем же тогда заключается деятельность исполнителя? — *Г. Г.*), погрузиться в его космический мир, вновь и вновь являющий свои запредельные, сверхчеловеческие силы служителя Музыки».

Или вот, заголовок многообещающий: «Охраняется человечеством» (В. Чемберджи в газете «Культура» предваряет показ фильма о Рихтере).

«Кто он? Миф? Гениальный пианист? Великий музыкант? Заброшенный в наш мир странник, ищущий совершенства? Артист, исторгавший слезы и приносивший очищение? Маг? „Непокоренный“? Да. „Загадка“? Да. Как явление природы».

Настаиваю и подчеркиваю: говорю вовсе не о Рихтере — о том, что происходит вокруг него.

Газеты и журналы безропотно предоставляют свои страницы для навязчивой рихтерианы.

Так хорошо нам знакомая плодотворная мысль о превосходстве Рихтера над любыми пианистами — именно любыми и, разумеется, за их счет — постоянно внедряется в голову читателя, не оставляя ему никакого просвета; это стало притчей во языцех, — и остается лишь «разукрасить» идею, каждый делает это в меру своей грамотности и воспитанности. Обыкновенно никто не испытывает никакой неловкости.

В газете «Культура» статья об Ирине Архиповой. Можно в такой статье обойтись без Рихтера?! Никак нельзя. Текст перед вашими глазами: «Среди имен самого первого порядка в исполнительском искусстве чрезвычайно мало таких, что признаются практически всеми и без сколько-нибудь существенных оговорок. Шаляпин и Каллас, Рубинштейн и Гульд, Тосканини и Караян и еще многие, многие другие вызывали и продолжают вызывать споры. Бесспорной фигурой был Святослав Рихтер».

Вот это я понимаю!

Каковы сопоставления?! Согласитесь, что даже «по шкале Рихтера» здесь чувствуется некоторый перебор. Автору, однако, кажется, что ряд упомянутых им великих музыкантов выглядит недостаточно убедительным, и он вынужден написать: «и еще многие, многие другие», то есть те, кто никак не могут тягаться с Рихтером. Берусь, хотя бы частично, назвать некоторых из этих «многих»: Карузо и Фишер-Дискау, Рахманинов и Горовиц, Фуртвенглер и Бруно Вальтер…

Возможно ли теперь сказать о Рихтере нечто свежее, новое, причем и сказать непременно по-новому, с такой силой, как до сего дня никому не удавалось?! Кажется, уже нет. Но одна известная актриса все же нашла ход, вспоминая Его — не

удивляйтесь, она пишет все местоимения с большой буквы. Жду аплодисментов читателя.

Дело, однако, не ограничивается только печатным словом. Имя Рихтера — к его юбилею — помимо почти ежедневных (точнее — ежевечерних) телевизионных передач, звучит в метро (громогласная реклама фестиваля его памяти) и бросается в глаза на огромных перетяжках через улицы Москвы. Он и под землей, и над землей! Очень радостно, слава Богу! Но почему такой чести удостаивается только он один?! Ни для кого уже не остается места. При таком положении придет ли кому-нибудь на ум имя Гилельса?! Его будто и вовсе не было.

Подтверждения тому множественны. Возьмем статью о Рудольфе Баршае в Кратком музыкальном словаре (1998). Там говорится, что Московский камерный оркестр под руководством Р. Баршая «получил широчайшую мировую известность, выступал с выдающимися исполнителями (С. Т. Рихтер, Д. Ф. Ойстрах, З. А. Долуханова, И. Менухин и др.)». Гилельс, по-видимому, относится к этим другим, так как недостоин стоять вровень с теми, кто назван. Меж тем сотрудничество Гилельса с Баршаем незабываемо, — об этом пишет в своей книге виолончелистка баршаевского оркестра Алла Васильева; они играли концерты Баха, Гайдна, Моцарта. Но для составителей словаря это событие не из числа заметных.

Нет смысла продолжать. Скажу лишь, что имя Гилельса чаще всего отсутствует там, где оно непременно должно значиться. Специально ли это делается? Вряд ли. Просто авторы действительно «не в курсе» — слишком хорошо начитаны…

Перелистаем еще одну книгу о Рихтере (о ней уже упоминалось) — увесистую, великолепно изданную, густо проиллюстрированную. Ее автор — Е. Могильницкий, закончивший механико-математический факультет Одесского университета, человек большой культуры, редкостно образованный.

Текст его выделяется непревзойденной силой художественного выражения. «„Рихтер-небожитель“, по мысли иных его слушавших, Рихтер — „певец космического холода“, „беседующий с вечностью“ в недоступном своем уединении, в отстраненности от земных сует…»

Земные встречи «на маршрутах его космических, межзвездных скитаний». «А вот он сам — огромный, седой, печально-понурый, сидит один за круглым столом… и во всем его облике, в мощных плечах, в неподвижных руках — след тех, околосветных перегрузок, и взгляд — из космического одиночества… Старый звездолетчик, вернувшийся на планету, где

за время его путешествия протекли тысячелетия». «Конечно, годы накладывали свою печать. Были собственные недуги — телесные и душевные: долговременное пребывание в космосе — не шутка!»

Но будем держаться поближе к музыке.

«Каждый из… ансамблей, родившихся за годы рихтеровских усилий, был тоже „подарком веку“, подарком всем векам от этого века».

«Слово Бога было в начале дела Баха; дело Баха является Словом, обращенным к Рихтеру, им же, Рихтером, обращенным в его дело…»

В музыке «…о нем [Рихтере] рассказывают — Бах, Шуберт, Шопен, Рахманинов, Дебюсси…»

Сколько усилий я потратил, чтобы найти, в частности, у Шопена, — где же это он говорит о Рихтере! Стыдно сознаться: не нашел…

Однако, по прочтении — нет, не Данте, — книги И. Бэлзы о Шопене (уточняю: это своего рода учебник — «История польской музыкальной культуры, том 3», целиком посвященный Шопену) окончательно убеждаешься: единственный настоящий шопенист — Рихтер; я не оговорился — единственный… больше нет никого! Нет Софроницкого, нет (нашего первого шопеновского лауреата) Оборина, нет Корто — он только автор книги о Шопене, опубликовал шопеновскую рукопись и пр.; Г. Нейгауз только писал и говорил о Шопене то-то и то-то, и т. д.

Вот еще один пример, рисующий, так сказать, вознесение Рихтера над всем музыкальным миром. Передо мной книга известного концертмейстера Джеральда Мура «Певец и аккомпаниатор». В конце книги приложен «аннотированный именной указатель» упомянутых в книге лиц. Составитель — А. Парин.

Меня особенно интересуют, как вы легко догадываетесь, две аннотации — благо, оба имени упоминаются в книге в совершенно одинаковом контексте. Вспоминая одного знающего свое дело звукорежиссера, Дж. Мур пишет: «Даниель Баренбойм, Джулини, Дженет Бейкер, Фишер-Дискау, Перельман, Рихтер, Гилельс — все они доверяли этому спокойному индийцу, когда записывали пластинки в студии фирмы И-Эм-Ай!» Так вот, аннотации, относящиеся к двум последним из названных имен, выглядят особенно выразительно, будучи поставлены рядом.

Переписываю аннотации полностью: «Рихтер, Святослав Теофилович (р. 1915) — советский пианист. Ученик Г. Нейгауза, победитель Всесоюзного конкурса (1945). Один из величайших пианистов XX века, гастролировал во многих странах мира. Обширнейший репертуар включает музыку композиторов XVIII–

XX вв. Выступал в разные годы в ансамбле с Н. Дорлиак, Д. Фишером-Дискау, О. Каганом, Н. Гутман и другими музыкантами. Организатор летних музыкальных фестивалей в Туре (Франция) и музыкальных фестивалей „Декабрьские вечера“ в Музее изобразительных искусств им. Пушкина в Москве». Так. Теперь другая аннотация — тоже полностью: «Гилельс, Эмиль Григорьевич (1916–1986) — советский пианист. Победитель Всесоюзного конкурса (1933), с 1945 г. гастролировал во многих странах мира. Профессор Московской консерватории».

Все. Вам ничего не бросилось в глаза? Нет?

Начну с того, что год смерти Гилельса указан неверно. Конечно, всегда может закрасться ошибка, но в данном случае ситуация неординарная: дело в том, что книга выпущена в 1987 году, а значит, «закладывалась» она раньше (чтобы не сказать — значительно раньше), во всяком случае, самое позднее — в 1986 году. Именно этим годом и помечена смерть Гилельса, в то время как он скончался в 1985-м. Вот это уже непростительно: суметь переврать такую дату едва ли не в тот самый год, когда не стало Гилельса.

Идем следом за текстом. «Победитель Всесоюзного конкурса (1933)». И только? А куда девалось высшее конкурсное достижение Гилельса — его сенсационная, можно сказать, мировая победа на Брюссельском конкурсе 1938 года?

«С 1945 г. гастролировал во многих странах мира». Эта ходячая и ни о чем не говорящая формула применена — и применяется А. Париным — к любому концертирующему артисту; все они, разумеется, гастролировали: тут уж что Раду Лупу, что Эмиль Гилельс — все едино.

«Профессор Московской консерватории». Исчерпывающая характеристика! — больше о Гилельсе сказать, конечно, нечего.

Итак, по классификации А. Парина, перед нами два пианиста: оба они — победители Всесоюзного конкурса, но один из них принадлежит к величайшим пианистам XX века, другой — профессор Московской консерватории.

Вот так. Ни больше, ни меньше.

Но не в Парине, разумеется, дело — в тенденции; требует ли она, эта тенденция, еще каких-либо иллюстраций?!

Трудно все-таки обойти важное событие: в 2001 году вышел у нас наконец знаменитый «Музыкальный словарь Гроува» (созданный на основе британской энциклопедии), занимающий «в оригинале» 28 томов. Мы вместили все (все ли?) в один неподъемный том большого формата. Предпринят громадный труд, один только перевод чего стоит.

Давайте проделаем сейчас привычную процедуру: сравним

статьи, посвященные Гилельсу и Рихтеру. Разумеется, они разнятся, как не похожи друг на друга их герои. Но существуют некоторые каноны, предполагающие унификацию сведений, если это возможно. Посмотрим, как в нашем случае. При этом надо иметь в виду, что информация, содержащаяся в статьях, подается, понятно, очень сжато, так что поле для наших раскопок крайне ограничено; придется оперировать тем, что есть — вроде бы, малозначащими деталями.

Статья о Рихтере, по сравнению с гилельсовской, более развернутая; и в ней есть такие вещи, в которых нетрудно обнаружить определенный умысел.

В гилельсовской статье отмечено: «Лауреат *Ленинской премии* (1962)». У Рихтера этой справки нет, — а он, как известно, получил Ленинскую премию раньше Гилельса.

Вообще *никаких* советских наград и отличий Рихтер не имеет. Как понимать? Это, конечно, означает: он музыкант, его положение столь высоко, что всякие там награды, тем более, советские, — как это мелко для него, мелко и мало… Он и назван: «Русский пианист», в то время как Гилельс — «Русский советский пианист».

На конкурсе Рихтер, оказывается, *никогда*, в отличие от Гилельса, не играл — Всесоюзный конкурс 1945 года не упоминается. В этом контексте — не удивительно. То обстоятельство, что Рихтер не принимал участия во Всесоюзном конкурсе, дает в нашем случае нужный эффект: не имеет это для него никакого значения — так, какая-то мелочь…

Дальше.

В статьях-персоналиях принято называть и членов семьи, если они известные музыканты. Так, в статью о Леониде Когане по всем правилам вписан сын — Павел Коган. Но почему-то жена — Елизавета Гилельс — отсутствует. Не нашлось ей места и в гилельсовской статье (родная сестра!); также отсутствует и дочь — Елена Гилельс, с которой отец много выступал и записывался.

Вышеозначенные детали отдают чем-то давно знакомым… Неужели же и словарь Гроува не без греха?!

Но в заметке «от редакции» прямо говорится: «Внесены многочисленные дополнения, ряд статей фактически написан заново».

Продолжаю.

Рихтер, во что бы то ни стало, должен быть *один*; для этого требуется отодвинуть Гилельса — больше некого… Со временем стали происходить прямо-таки аномальные явления.

В радиопередаче (А. Агамиров) сообщается: первым исполнителем Восьмой сонаты Прокофьева был Рихтер.

С. Бэлза (который уверен, что излюбленная идея Бетховена «от мрака к свету» с особой силой проявилась в Пятом фортепианном концерте) в одной из своих телевизионных передач рассказал о знаменитом советском трио: Рихтер — Коган — Ростропович. Но такого трио никогда не существовало. Надеюсь, читатель вспомнит, что действовало трио: *Гилельс* — Коган — Ростропович. Чтобы избежать недоразумений, замечу: даже профессиональные музыканты говорят — как же не существовало, а Тройной концерт Бетховена? Отвечаю: во-первых, это не было постоянным содружеством, и, во-вторых, что главное, состав был совсем другим: *Ойстрах* — Рихтер — Ростропович. Надо бы разбираться.

В журнале публикуется статья, в которой говорится: Рихтер дал Клиберну первую премию, пригрозив выйти из жюри. Вроде бы получается: все против, а Рихтер… Будучи знаком с автором этой публикации, я только спросил: «А кто был председателем жюри?» Полная растерянность: «Я не знаю…»

А между прочим, в книге Л. Баренбойма под фотографией обнимающихся Гилельса и Клиберна — надпись, кратко и ясно говорящая: «Они победили оба». Такова правда. И ее нужно защищать?!

Широко известна выпущенная у нас книга Артура Шнабеля «Ты никогда не будешь пианистом!» В ходе своего рассказа Шнабель мимоходом упоминает Юрока. Немедленно появляется подстрочное примечание, оно гласит: «Спустя годы уроженец России Сол Юрок (1888–1974) станет импресарио Сергея Рахманинова, позже — Святослава Рихтера и некоторых других советских пианистов».

Такая, казалось бы, невинная справка.

Посмотрим.

Прежде всего, С. Юрок импресарио Рахманинова никогда не был (были сначала Ч. Эллис, затем Ч. Фоли). С чего бы такой конфуз?! Поскольку не упомянуть Рихтера — при любой возможности — равносильно профессиональной несостоятельности, он и становится козырной картой Юрока, наряду с «несуществующим» Рахманиновым. На самом же деле (хочу думать, читатель помнит), звездный час Юрока — это Гилельс, первый наш пианист в США, «автор» самых нашумевших гастролей, открывший дорогу и некоторым другим советским пианистам. Однако Гилельс — «первооткрыватель» Америки — отнесен к этим «некоторым другим», а «его место» занял Рихтер.

Писать так — значит, попросту обманывать читателя. Должно быть: Сол Юрок — «импресарио Эмиля Гилельса и некоторых других советских пианистов». Это было бы правдой.

Доверяю самому читателю оценить эти манипуляции. На наших глазах Рихтер запросто получает теперь «принадлежащее» Гилельсу.

В продолжение темы — еще одно «происшествие».

Читателю хорошо знаком рассказ Рихтера о концерте Гилельса — я его уже приводил, но, на всякий случай, напоминаю отрывок, который нас сейчас интересует: «Во втором отделении Гилельс играл Третью и Восьмую сонаты Прокофьева. К нему за кулисы пришла Розочка Тамаркина и говорит: „Ми-и-иля! Ну гениально, изумительно!“» Все; дальше совсем на другую тему.

Это взято из книги В. Чемберджи «В путешествии со Святославом Рихтером». Автор записывала за Рихтером каждое слово; это его прямая речь. Книга вышла уже тремя изданиями: сначала печаталась в журнале «Советская музыка» (1987), затем появилось отдельное издание (1993) и, наконец, она стала составной частью книги «О Рихтере его словами». Вы прочли текст, опубликованный в обоих первых изданиях. Но вот в третьем… В 2004 году эти строки обогатились: оказывается, в ответ на возглас Р. Тамаркиной «…гениально, изумительно!», Гилельс не молчит, а поддерживает: «Он согласился: „Да-а-а-а…“»

Спрашивается: почему эта деталь отсутствует в первых двух изданиях, возникнув только в третьем? Если Рихтер так рассказал «сразу», то что же скрывать — ведь Гилельса уже не было на свете, стесняться нечего… Или же это добавка Чемберджи?! Ничего нельзя понять, но и в том, и в другом случае — Гилельс предстает человеком самодовольным и хвастливым.

Итак, Рихтер — пианист единственный, стоящий в стороне от всех других, вернее, все другие — в стороне от него. Для этого усилиями многих сделано все возможное.

Иосиф Бродский много думал над феноменом *одного* поэта — он говорил именно о поэтах, но, разумеется, это относится к любому художнику. Бродский поставил точный диагноз: «Как это ни странно, во всякую эпоху почему-то существует только один великий поэт. Происходит это, я полагаю, от чудовищной лености общества, от нежелания иметь дело с двумя, тремя — а то и больше, как, например, в первой четверти нынешнего столетия, — великими поэтами. Иными словами, обществу присуща тенденция к самообкрадыванию, к добровольной духовной кастрации. И нечего тогда валить на государя или на первого секретаря, на революции и гражданские смуты: общество получает поделом».

Но идеализированный образ Рихтера, который создается с таким тщанием, порождает деликатную ситуацию, — она является едва ли не общим правилом, чуть ли не законом. Замечательный писатель Юрий Дружников в одном из своих

пушкинских эссе зорко подметил и сформулировал этот феномен; и для нас слова писателя — неоценимое подспорье: «Один из законов идеализации, как известно, — очистка образа от мешающей информации, его обобщение, упрощение и затем романтизация». И дальше, главное: «Идеализацию всегда сопровождает плохая альтернатива. Если кого-то идеализируют, то кого-то другого нужно предавать анафеме». Ну, конечно, в нашем случае до этого, слава Богу, не дошло, — так ведь есть масса «заменителей», не менее действенных: можно умолчать, промолчать, замолчать, сделать вид, что попросту ничего нет и не происходит, пройти мимо, не заметить, а если и заметить, то превратно истолковать, оклеветать, наконец, да мало ли… Этого мы уже нагляделись…

В только что приведенной цитате Дружникова я опустил заключительную фразу, восстанавливаю ее. Дружников подчеркивает: сказанное им (идеализация — обязательная альтернатива) «особенно отчетливо проявлялось в советской традиции». Нечего и сомневаться: советская традиция даст очко вперед любой другой.

Теперь — к Гилельсу.

Здесь было бы уместно остановиться на статье С. Хентовой «Гилельс знакомый и незнакомый», опубликованной в журнале «Музыкальная жизнь». Но, честно говоря, у меня нет никакого желания вновь встречаться с нашим гилельсоведом. Говорю так потому, что ответ автору этого опуса был мною уже дан, причем, что называется, по горячим следам, при жизни Хентовой; однако с ее стороны никакой реакции не последовало. Всех интересующихся отсылаю к моей статье «Гилельс и критика».

Встает вопрос: для чего понадобилось С. Хентовой выступить со статьей? На то были, конечно, свои причины, и, как это часто бывает, причины сугубо личного порядка. Одна из них — на поверхности.

Л. Баренбойм в своей книге *ни разу*, ни единым словом не упомянул имени Хентовой, ни разу! Это ее-то! — автора «основополагающей» работы о Гилельсе, на которую просто обязан опираться любой о нем пишущий… Мало того, в предисловии к книге сказано, что Гилельс «…хотел (особенно в последние годы), чтобы о нем писал именно Лев Аронович, и никто другой…» Как это «никто другой»?! А она, Хентова?! Значит, Гилельс пожелал обойтись без нее?! Ах так, ужо тебе!

Должен ознакомить читателя с одним письмом Л. Баренбойма, которое он отправил Гилельсу в мае 1981 года. Сообщая о своем намерении создать о нем, Гилельсе, большой труд, Баренбойм спрашивает: одобряет ли он эту идею, если же

нет — «…скажите мне об этом прямо. Или, быть может, кто-то уже пишет такую книгу?».

Далее следует признание Баренбойма: «Я не только испытываю потребность написать такую книгу, но и считаю это своим долгом — после ошибки, которую я в свое время совершил и за которую себя корю, — рекомендовав Вам Хентову…» Та была ученицей Баренбойма, подавала надежды, и мог ли он предвидеть, какую культурную ценность она создаст?!

Вот и получилось: с выходом в свет книги Баренбойма книга Хентовой о Гилельсе — та самая, выдержавшая два издания, — потеряла всякое значение; только фактический материал, содержащийся в ней, не может устареть. Но даже им Баренбойм не воспользовался, обошелся… Можно вынести такое?! Необходимо дать достойный отпор. И Хентова дает. Она публикует свой труд сразу в двух местах, для большего резонанса: не только в «Музыкальной жизни», но и в каком-то солидном ленинградском журнале — сейчас не помню точно, в каком, — это нетрудно выяснить. Как раз в эти годы хлынула волна всяческих разоблачений — и поделом, и зряшных — деятелей советской истории. Как было упустить такую возможность?! Лучшую мишень, чем Гилельс, трудно себе представить. Сталин его любил? Любил. Народный артист СССР? Народный. Лауреат Ленинской премии? Лауреат. Герой Социалистического труда? Герой. Отмщенья!

Риска — никакого, успех — запрограммирован. Но раз Хентова берет на себя функции обвинителя, то она обязана знать все обстоятельства дела.

А было так. «А кто такой Супагин, — пишет Н. Кожевникова, — который пять лет не разрешал Гилельсу записать Бетховена?! В конце концов, Гилельс, отчаявшись, записал [концерты] Бетховена с Кливлендским оркестром на унизительных, рабских условиях. Потому что договаривались в спешке. Потому что не было сил больше ждать. Потому что он знал, что *его* Бетховен должен остаться. И остался. А кто такой Супагин и где он теперь!»

А кто такой Лапин, запретивший в последний момент запись юбилейного концерта Гилельса в Одесском оперном театре, когда служащие фирмы «Дойче граммофон» были уже наготове, а Гилельсу сообщили об этом перед выходом на сцену.

И еще рассказывает Кожевникова: «После исполнения концерта Шопена в Карнеги-холле Гилельсу предложили записать его с Филадельфийским оркестром под управлением Орманди. Но прежде следовало получить разрешение из Москвы. На что и от кого? — спрашиваю у Фаризет [жены Гилельса]. — Не знаю, —

говорит, — так полагалось.

Стали ждать, разрешения не поступало, вообще никакого ответа. Орманди в Филадельфию улетел, Гилельс в гостиничном номере не спал, не ел. Разрешение поступило 31 декабря, вечером. И сразу началась запись.

Тогда и была сделана фотография, где у Гилельса — не лицо, а скорбная маска. У оркестрантов Филадельфийского оркестра пропал Новый год, а у Гилельса — кусок сердца. Кто ответит?»

В таких условиях — для артиста совершенно невыносимых, почти непреодолимых — была сделана знаменитая запись. Можно ли представить себе в подобной ситуации, скажем, Горовица или Микеланджели?! Попробуйте.

Когда Яша Хейфец «вызвал» Гилельса, пожелав сыграть с ним — и записать — некоторые скрипичные сонаты, то Госконцерт, распоряжавшийся зарубежными гастролями наших артистов, под разными предлогами — вроде того, что лимит дней, разрешенных к пребыванию за границей, уже исчерпан — сорвал поездку, не выпустил Гилельса.

Не буду множить примеры.

Для Хентовой же Гилельс — баловень, любимец, счастливец, только и получавший награды да звания; она повторяет это без устали.

Пора бы распрощаться с Хентовой — наш разговор слишком затянулся. Но, к сожалению, не получится. Давно известно: женская месть — безоглядна. И Хентова продолжает сводить счеты с Гилельсом, совершенно теряя голову. Изготовляя в большом количестве книги о музыкантах, она обязательно привлекает имя Гилельса: оно всегда наготове; как только нужно высветлить нечто хорошее, присущее этим музыкантам, — здесь-то и помогает выгодное соседство с чем-то не очень хорошим, гилельсовским. Как правило, имя Гилельса употребляется чуть небрежно, походя, — этакая расхожая монета.

Перелистаем книгу «Пианистка Маргарита Федорова»

С. Хентова делает тонкое наблюдение: «…В отличие, например, от Гилельса, Федорова избегает открывать программу маленькой пьесой…» Есть ли смысл опровергать, доказывать, спорить — простите меня — с дурацкой выдумкой?! Не собираюсь, лучше промолчу.

Еще. «Особенно сложной задачей [для М. Федоровой] оказывались выступления с оркестром. Дирижеров выбирать не приходилось, возможности реализовать свои дирижерские пристрастия, как это было у Гилельса… Федорова тоже не имела». Какая несправедливость! Стремление Хентовой равнять Федорову с Гилельсом — и, разумеется, не в его пользу — видно

невооруженным глазом.

Нравится мне и такой пассаж — в очерке о Рихтере: «Гилельс репетировал перед концертом много, на гастроли возил с собой настройщика Г. Богино, не только готовившего рояль, но и прослушивавшего репетицию в разных местах зала, для проверки акустики. (Надо же, какое безответственное отношение к своему делу! — *Г. Г.*)

Рихтер не склонен придавать репетициям большого значения, как и выбору рояля: пианист-профессионал (!) должен к инструменту приспосабливаться быстро».

Гилельс этого не умеет; вывод напрашивается сам собой: не профессионал.

Наконец представлю читателю еще одну страницу хентовской гилельсианы, на этот раз — последнюю. В ее книге «Пианисты XX века» содержатся сокращенные варианты ранее изданных ею монографий, посвященных знаменитым артистам (наряду с этим есть и некоторые незначительные дополнения).

В очерке о Гилельсе наше внимание приковывает один раздел, который полностью перенесен сюда из ее старой книги; говорю о перечне — достаточно полном — сочинений, входивших в репертуар Гилельса. Несмотря на то, что очерк вышел более чем десятилетие спустя после смерти Гилельса, Хентова не внесла в этот список — умышленно или из-за отсутствия всякого интереса к теме — ни единого нового сочинения, сыгранного Гилельсом после выхода ее книги в 1967 году (!). В результате — Гилельс без «Хаммерклавира», без Концерта № 27 Моцарта, без Третьей сонаты Скрябина…

Все, читатель, на этом мы расстаемся с Хентовой, — обещаю, ее имя в этой книге вы больше не встретите.

И все же перепад веков помечен изменениями и движением в умонастроениях касательно нашей темы. Здесь я должен извиниться перед читателем за автоцитату; дело в том, что в статье 2000 года я написал, имея в виду славословия Рихтеру, в частности творения В. Чемберджи: «Боюсь только: такие „плюсы“ — как это не раз случалось — могут, к несчастью, плохо выполнить предназначенную им роль и, в конечном счете, обернутся для Рихтера другим знаком: без вертикальной черты. Он этого не заслужил».

Нетрудно было предположить, что маятник может качнуться в другую сторону. Но того, что произошло, я и представить себе не мог: во-первых, что это случится так скоро — в этом же году! — и, во-вторых, в такой форме…

Речь идет об антирихтеровском выступлении А. Гаврилова — оно у многих на памяти. Его тон, что и говорить, — вызывающий,

по этой причине не стану гавриловские слова обсуждать. Но сам факт появления подобной публикации взрывает, казалось бы, незыблемые представления. Корней Чуковский однажды записал, что в России нужно жить долго — до чего-нибудь и доживешь. Дожили. Впору собирать подписи под открытым письмом в защиту Рихтера. Согласимся с Владимиром Войновичем: «… Произведя живого человека в кумиры, мы только таким его признаем. А как только усомнились в его божественных качествах, то сразу свергаем его в пропасть, уже даже и действительных достоинств в нем не замечая».

Но Гаврилов не одинок. С небольшим интервалом последовало интервью Б. Березовского, победителя Девятого Международного конкурса им. Чайковского. Он спокойно поведал о своем отношении к Рихтеру, на что имеет, разумеется, полное право, как и любой человек. Еще совсем недавно и помыслить было невозможно напечатать нечто подобное. Цитирую:

«Для меня он [Рихтер] — продукт какой-то совершенно советской эпохи, когда нужен был пианист номер один, а все остальные музыканты шли уже где-то за ним»… «Шопена он играл просто чудовищно. Бетховен ему удавался один раз, может быть, из ста… Ни фразы, ни гибкости, ни объема звучания, ничего абсолютно!»

Появились и теоретические работы. Если раньше, в 60-е годы, Д. Рабинович восторгался, к примеру, рихтеровскими «немыслимо быстрыми темпами» — за которые любой другой пианист был нещадно бит — то теперь стало возможным взглянуть на это иначе. О Рихтере «говорилось и писалось много, — удостоверяет В. Грицевич — особенно в Советском Союзе. К сожалению, некоторые советские критики, изощряясь в комплиментах… рисовали односторонний, упрощенный образ артиста… Временами его несло с такой скоростью, что контроль над процессом исполнения оказывался утраченным, и виртуозные данные могли лишь охранить артиста от фальшивых нот, не более…»

Удивительно: все, что я продемонстрировал — и Гаврилов, и Березовский, и Грицевич — все это 2000 год!

Два года спустя А. Хитрук пишет в музыкальном журнале: «На этих дисках — [Карнеги-холл, 1960] Рихтер очень узнаваем, причем и в своих сильных, и в своих слабых сторонах».

Помилуйте, у Рихтера — слабые стороны?! И дело не в том, что они фигурируют — у кого их нет, точнее, всегда есть возможность трактовать таким образом игру едва ли не любого исполнителя, — а в том, что они вдруг всплыли у пианиста, десятилетиями не имевшего никаких недостатков. Плюс к тому,

Хитрук бросает одно весьма интригующее замечание. Всем известно: Рихтера издавна — и по справедливости! — называли прокофьевским пианистом. Но теперь Хитрук, как бы удивляясь своему открытию, делает вывод: «…В исполнении музыки Прокофьева, например его Восьмой сонаты, Гилельс нисколько не уступает Рихтеру». А раз так, то можно сказать и иначе: Рихтер нисколько не уступает Гилельсу.

Да, не может быть в искусстве раз и навсегда установленной «истины». И по ранжиру выстраивать художников — нелепо. В наши представления об искусстве и его творцах время вносит свои поправки. Как сказал поэт, имея в виду поэтов:

И кого-то из третьего ряда ввели б во второй,
А кого-то из первого — в третий,
Потому что, наверное, точности здесь никакой
Быть не может…

Не может. Можно только любить кого-то больше других…

А что же Гилельс? И здесь — большие перемены.

Еще и еще раз скажу: имя Гилельса нисколько не поблекло за годы, прошедшие после смерти; его искусство — на слуху, его записи непрерывно издаются, о нем не стихает молва… Но сказывается привычная инерция: всему этому никак не соответствует внешнеофициальное «отображение» — слишком редки и незначительны различного рода «мероприятия», напоминания и упоминания в музыкальных источниках — журналах, газетах, причислю сюда и афиши. В этом смысле можно сказать: Гилельс — в тени.

Однако в годы, о которых мы говорим, что-то стало меняться. Прошла целая серия посвященных ему концертов. В Одессе учрежден Международный конкурс пианистов им. Гилельса. Фирма «Мелодия» выпускает Собрание его записей. Одной из московских музыкальных школ — «снизу», по ходатайству педагогов — присвоено его имя.

В Музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки выставлены новые экспонаты: большой портрет Гилельса работы известного художника К. Щербакова и, главное, — слепок его рук; глядя на них, мгновенно проносится в памяти то, на что они были способны. (Еще музей располагает только лишь слепком руки Антона Рубинштейна.)

О нем пишут. В одной из статей обозначен тот путь, который «прошел» Гилельс за эти годы в изменяющемся мире: «На первый взгляд, творческий путь Гилельса выглядит цепью нескончаемых триумфов — победы на Всесоюзном и Международном конкурсах,

гастроли и записи по всему миру, признание официальных кругов и любовь слушателей. Но сегодня, через 17 лет после кончины музыканта, его жизнь и искусство видятся скорее как постоянное преодоление тех ролей, которые навязывались пианисту как государством, так и пресловутым общественным мнением».

В другой статье — уже констатация сегодняшнего положения: «Ушли и рассеялись заблуждения и наваждения. Сгинули предрассудки. Перед нами — великий художник». Смею думать: перед читателем прошли примеры этих заблуждений и предрассудков. Если от них ничего не осталось, — а ведь, рано или поздно, такое неизбежно должно было случиться — то это долгожданная, счастливая весть.

Когда эта книга была уже закончена, после долгой «тишины» появились две работы, не имеющие к Гилельсу прямого отношения, но контекст, в котором возникает его имя, столь совпадает с одним из важнейших мотивов моей книги, что такое «подтверждение» невозможно упустить. Теперь мне есть на что опереться, — многое читателю будет знакомо, но все сказано прямо, жестко, нелицеприятно. Вот большой отрывок из ранее упоминавшейся книги Виталия Маргулиса. Автор подробно рассказывает о своей богатой событиями жизни и, вспоминая студенческие времена в Ленинградской консерватории — а это рубеж 40-х-50-х годов, — пишет: «Софроницкий и Юдина были „не выездные“ (то есть не играли за границей СССР) и не играли так часто, как Гилельс и Рихтер. Софроницкий почти не играл с оркестром и не играл камерной музыки. Юдина играла тоже не так много, так как ее концерты часто сопровождались политически нежелательными вставками (могла прочитать на бис стихи запрещенного поэта). Они были как бы в иной „весовой категории“ и с Рихтером не сравнивались. Равным Рихтеру по всеобъемлющему репертуару, по выступлениям с оркестром, по интенсивности концертирования был Эмиль Гилельс. Он был признанный публикой и властями — неоспоримый номер один. Мы, молодежь, были воспитаны на том, что может быть только один вождь, одна партия и один артист номер один, не может быть двух равновеликих. У нас было странное ощущение: идем на концерт Гилельса — абсолютный номер один! Идем на концерт Рихтера — абсолютный номер один! Нет, Рихтер не играл лучше Гилельса, он играл иначе, созвучнее нашим желаниям. Мы чувствовали, что нельзя предпочесть одного другому, как нельзя предпочесть Микеланджело Буонарроти его собрату по кисти Рафаэлю Санти… А тут еще были и Леонардо да Винчи, и другие… Почему-то людям Ренессанса не мешало то, что существует много гениев номер один…

Сегодня, слушая записи Рихтера и Гилельса, мы понимаем, что номер один в пианистическом ареопаге был Гилельс и Рихтер, Рихтер и Гилельс. Они были двумя сторонами одной медали».

Теперь второй пример — статья Н. Кожевниковой, имя которой уже встречалось на этих страницах, посвященная театру, точнее, двум мемуарным книгам о театре. К музыке, вроде бы, никакого касательства. Но говоря о воспоминаниях актрисы О. Яковлевой, Кожевникова вдруг делает такой ход: «Методы стравливания Любимова и Эфроса (двух знаменитых режиссеров. — *Г. Г.*) совпадают, как под копирку, с разжигаемой той же „прогрессивной общественностью“ рознью между Рихтером и Гилельсом, что мне довелось наблюдать в непосредственной близости, учась с дочерью Гилельса Леной в одной школе и будучи вхожей в их дом. Гилельса сделали козлом отпущения за пособничество якобы советской власти, а Рихтера возвели в сан страдальца, мученика, коим он отнюдь не являлся.

Когда на Конкурсе Чайковского первую премию у пианистов получил не Миша Дихтер, как хотелось публике, а Гриша Соколов, в Гилельса, на конкурсе среди пианистов председательствовавшего, плевали в буквальном смысле, его машину обливали помоями с криком „позор!“. У Эфроса резали дубленку, прокалывали автомобильные шины. Яковлева описывает, как дружно набросились на „падшего режиссера“, „дружно — цитирую — подталкивая его к могиле“. Столь же дружно постарались ускорить смерть Гилельса. Но самое поразительное, что и теперь у гонителей великого музыканта не возникает ни капли раскаяния. Совсем недавно, уже здесь в Америке, я услышала от человека, как считала, просвещенного, интеллигентного, что-де мы — примечательно это „мы“ — концерты Гилельса игнорировали, потому как чтили Рихтера. А чтить обоих кто запрещал, кто навязал выбор: либо — либо? Кто изобрел примитивную до оторопи шкалу, вколоченную в мозги? Кто ввел разделительную, как в концлагере, черту-полосу: тут мол, „жертвы“, а тут „палачи“. И ведь где? В творческой среде, пожирая друг друга как крысы».

Бескомпромиссный вывод делает эти строки итогом, кодой нашего долгого разговора.

По телевизору показан увлекательный фильм о Григории Соколове; в нем он много говорит о Гилельсе. Это ценно вдвойне — и потому, что слова принадлежат одному из крупнейших пианистов современности, и потому, что Соколов долгие годы «молчал».

Прислушаемся: «Эмиль Григорьевич Гилельс — это великий музыкант, великий пианист… это огромная личность… Но так

как искусство не имеет времени, жизнь искусства Гилельса вся в будущем… Мне это напоминает тот талант, которым обладал еще и Куперен… Вот эта на удивление достойная жизнь — это тоже своего рода талант… Он обладал двумя дарованиями: одно, всем известное — это великое музыкантское дарование, это великий музыкант, второе — очень достойный человек… Я никогда не употребляю прошедшее время… Я не говорю: „Играл Гилельс“, я говорю: „Играет Гилельс“… Я не употребляю имена таких людей, как Гилельс, Гульд, Шнабель, Рахманинов в прошедшем времени, настолько (сильно) ощущение того, что это здесь, сейчас… Как раз эти люди, с которыми идет очень интенсивное и удивительное общение».

Тут ни убавить, ни прибавить — каждое слово говорит само за себя. Сделаю особый акцент здесь: «…На удивление достойная жизнь…» Приостановитесь, вспомните…

Но что для гилельсовскго искусства, которое «все в будущем», какие-то там события 2000 года?! Это всего лишь мелкие происшествия на бесконечном пути — он, этот путь, будет длиться, пока жива сама музыка.

Как огромный океанский лайнер оставляет за собой многометровые волны и вскипающие водовороты — они не скоро улягутся, — так и Гилельс, как никто другой (большому кораблю — большое плавание!), вызвал бурю разноречивых оценок и отзывов. Так уж было ему положено «по росту» — взбаламутить спокойные воды советской критики, где все должны были дуть — и дули — в одну дуду…

Стало модным и чуть ли не обязательным, к месту и не совсем, цитировать Пастернака, — все одно и то же, одно и то же: «Быть знаменитым некрасиво…» или «Во всем мне хочется дойти до самой сути…» Понемногу стал даже ощущаться легкий привкус пошлости…

Нарушу эту традицию и вспомню совсем другие строки великого поэта. В стихотворении «Мейерхольдам» Пастернак написал: «Если даже вы в это выгрались,/ Ваша правда — так надо играть». Переадресую эти слова, придав им самый прямой смысл, — Гилельсу. Прощаясь с моим героем, трепетно говорю ему: «Ваша правда — так надо играть».

И еще, напоследок.

Применительно к театру Борис Пастернак сказал замечательные слова, отнесем их — с полным на то основанием — к исполнительству:

Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,

Как играют овраги,
Как играет река…

Гилельс обладал этой отвагой. Он играл — на века.

Тыльная сторона обложки

«Среди многих великих пианистов Эмиль для меня всегда номер один.» /Герберт фон Караян/

«Это феноменальный талант, многократно помноженный на чуткость души, тонкость интонации, совершенный вкус и совершенное чувство музыки.» /Карл Бём/

«Эмиль Гилельс был для меня священнослужителем за роялем.» /Курт Мазур/

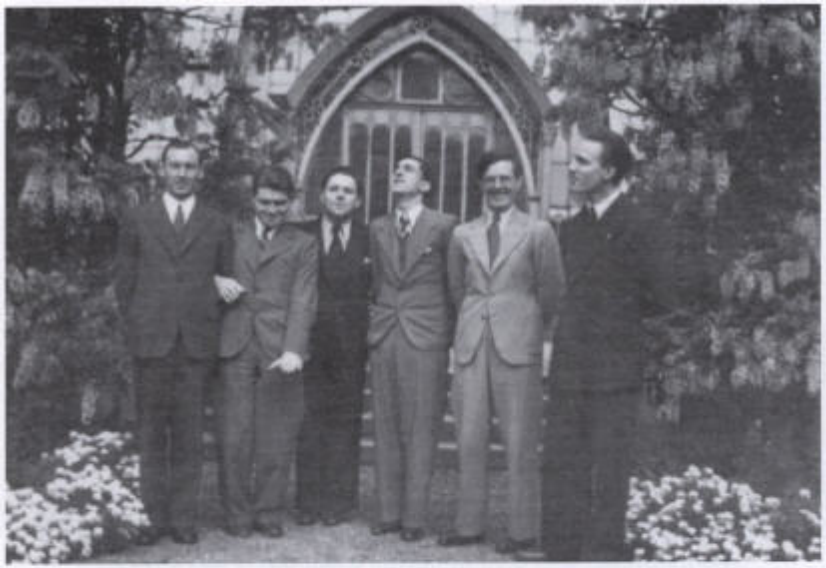
Иллюстрации

Студенты Одесской консерватории. *В центре* Эмиль Гилельс.
Начало 30-х годов

С Бертой Михайловной Рейнгбальд.

На первомайской демонстрации в Москве. *Слева направо:* Борис Гольдштейн, Яков Флиер, Роза Тамаркина, Елизавета Гилельс, Галина Козолупова, Яков Зак, Эмиль Гилельс.

В одесском порту. *Второй слева* Я. Зак.



На конкурсе в Брюсселе. *Второй слева* Э. Гилельс, *первый справа* А. Б. Микеланджели.

Советские участники конкурса. *Слева направо:* Э. Гилельс, П. Серебряков, И. Михновский, Я. Флиер.

Член жюри Брюссельского конкурса С. Е. Фейнберг с лауреатами Э. Гилельсом и Я. Флиером.

После вручения орденов. Сидят: *второй справа* А. Фадеев, *вторая слева* Е. Турчанинова. Стоят: *второй справа* М. Яншин, *третий* Э. Гилельс, *четвертый* Я. Флиер.

На занятиях со студентами.
Московская консерватория, конец 30-х годов.

С Яковом Флиером.
Начало 50-х годов.

Капустник
в Центральном Доме
работников искусств.

40-е годы.

В Доме-музее
П. И. Чайковского в Клину.
Гилельс с женой и дочерью
(*вторая справа*).
Первый справа племянник
П. И. Чайковского
Ю. Л. Давыдов.

С дочерью Еленой.

С Куртом Зандерлингом. Прага, 1958 год.

С Клаудио Аррау. Париж, 1965 год.

С Джоном Барбиролли. Эдинбург, 1966 год.

Беседа с коллегами-музыкантами. *Слева направо:* Джордже Джорджеску, Эмиль Гилельс, Натан Мильштейн, Генрик Шеринг

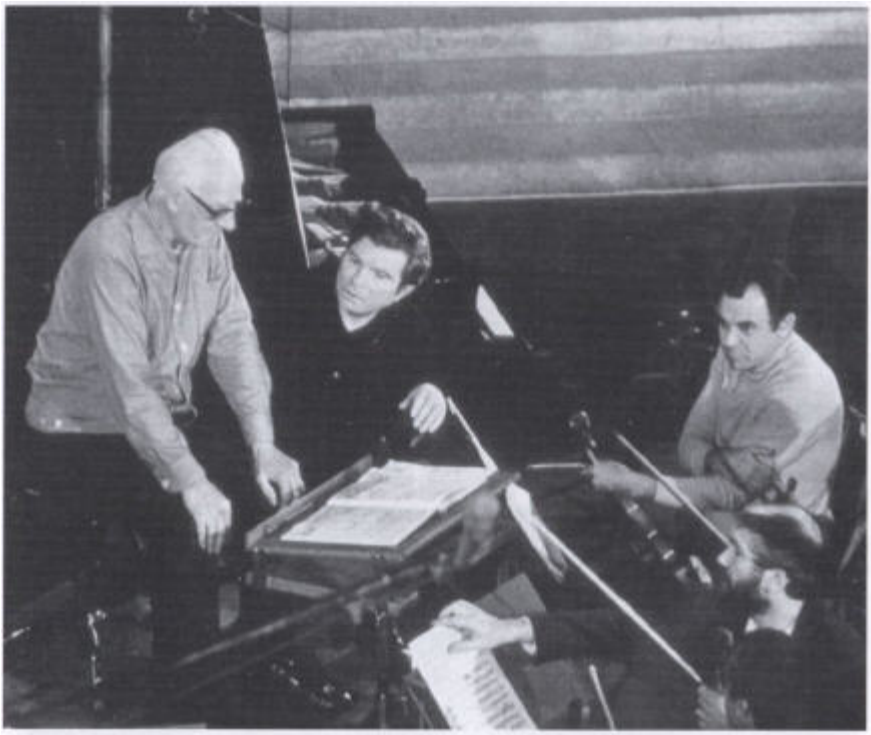
На репетиции с Зубином Метой.

С Ефремом Цимбалистом.

С Джорджем Сэллом. Кливленд, конец 60-х годов.

На репетиции с И. Б. Гусманом. Горьковская филармония.

С Шурой Черкасским. 70-е годы.



Репетиция с Ойгеном Йохумом. 1972 год.

С Игорем Стравинским.

С Марком Шагалом
и дочерью Еленой. 1967 год.

С кинозвездой Дорис Дэй. Голливуд, 1958 год.

В мастерской художника Яна Зрзавого.

С Исааком Стерном.

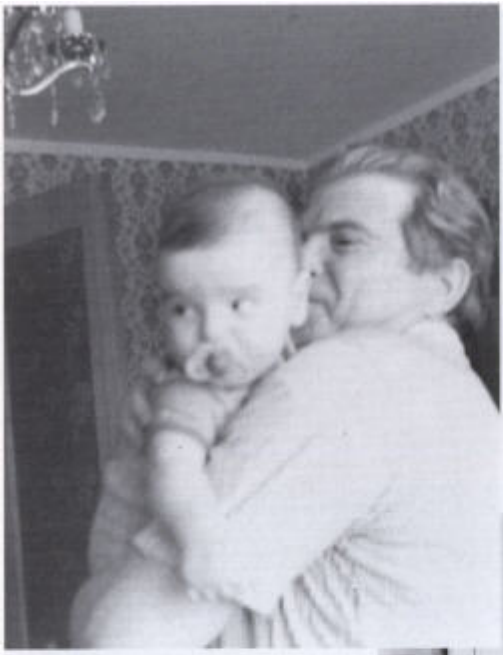
60-е годы.

На Третьем конкурсе им. Чайковского. Москва, 1966 год.
Слева Миша Дихтер, *справа* Григорий Соколов.

Ментона, Франция. 1971 год.

Во время концерта.

Очередная премия.



С внуком Кириллом.
1979 год.

Дома. 1984 год.

Брянск. 60-е годы.

EMIL GILELS

piano

to 12.9.1985 klo/kl. 19.30

Yliopiston juhlasali/Universitetets solennitetssal

FAZER

Программка последнего концерта.
Хельсинки, 1985 год, сентябрь.

Основная использованная литература

Баренбойм Л. Эмиль Гилельс. М., 1990

Благой Д. Избранные статьи о музыке. М., 2000

Борисов Ю. По направлению к Рихтеру. М., 2000

Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000

Бэлза И. История польской музыкальной культуры. Т. 3. М., 1972

Вальтер Б. О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. М., 1962

Ведерников А. И. О годах моего творческого становления… // Профессора исполнительских классов Московской консерватории. Вып. 1. М., 2000

Вицинский А. Беседы с пианистами. М., 2004

Вишневская Г. Галина. М., 1991

Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998

Волгоград — фортепиано — 2000: Сб. статей и материалов… Волгоград, 2000

Волгоград — фортепиано — 2004: Сб. статей и материалов… Петрозаводск, 2005

Воспоминания о Софроницком. М., 1974

Гаккель Л. Девяностые. СПб., 1999

Гаккель Л. Я не боюсь, я музыкант. СПб., 1993

Гедда Н. Дар не дается бесплатно. М., 1983

Гольденвейзер А. Б. Дневник. Тетради вторая–шестая. М., 1997

Гордон Г. Гилельс и критика // Музыкальная Академия. 1994. № 4

Горностаева В. Два часа после концерта. М., 1991

Григорьев Л., **Платек Я**. Современные пианисты. М., 1990

Грицевич В. С. История стиля в фортепианном исполнительстве. М., 2000

Грохотов С. В. Иосиф Левин — пианист и педагог // Профессора исполнительских классов Московской консерватории. Вып. 1. М., 2000

Грохотов С. В. Пианист Александр Боровский // Профессора исполнительских классов Московской консерватории. Вып. 2. М., 2002

Дельсон В. Эмиль Гилельс. М., 1959

Демченко А. Портреты выдающихся мастеров музыкального исполнительства. М., 2003

Дружников Ю. Дуэль с пушкинистами. М., 2001

Елагин Ю. Укрощение искусств. М., 2002

Зак Я. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1980
Ингер А. Пианистка Мария Гринберг. М., 1999
Кабалевский Д. Творческие встречи, очерки, письма. М., 1974
Коган Г. Вопросы пианизма. М., 1968
Коган Г. Избранные статьи. Вып. 2. М., 1972; Вып. 3. М., 1985
Коган П. Вместе с музыкантами. 2-е изд. М., 1986
Кожевникова Н. Великий Гилельс // Кожевникова Н. Сосед по Лаврухе. М., 2003
Кушнер А. Тысячелистник. СПб, 1998 Львов-Анохин Б. Галина Уланова. М., 1970
Маргулис В. Паралипоменон. М., 2006
Мастера советской пианистической школы. М., 1954
Метнер Н. К. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1981
Могильницкий В. Святослав Рихтер. Челябинск, 2000
Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги, дневники. М., 2002
Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. М., 1987
Нейгауз Г. Воспоминания, письма, материалы. М., 1992
Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1958; 2-е изд. М., 1961
Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники… М., 1975
Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973
О Бендицком. Саратов, 2005
О композиторе Александре Локшине. М., 1982
Пастернак Б. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. М., 1992
Плисецкая М. Я. Майя Плисецкая. М., 2005
Прокофьев С. Автобиография. М., 2007
Прокофьев С. С. и **Мясковский Н. Я**. Переписка. М., 1977
Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Вып. 1. М., 1979
Рабинович Д. Портреты пианистов. М., 1962
Ражников В. Кирилл Кондрашин рассказывает. М., 1989
Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 2, 3. М., 1980
Рубинштейн А. Г. Короб мыслей. М., 1999
Светланов Е. Музыка сегодня. М., 1985
Смирнов М. Гилельс-педагог // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 2. М., 1968
Федин К. Собр. соч. в 12 т. Т. 12. М., 1986
Филармоник. М., 2002. № 2
Флиер Я. Статьи, воспоминания, интервью. М., 1983
Хачатурян А. Статьи и воспоминания. М., 1980
Хентова С. Вэн Клайберн. 1-е изд. М., 1959. 4-е изд. Л, 1989
Хентова С. Гилельс знакомый и незнакомый // Музыкальная жизнь. 1992. № 13

Хентова С. Любимая музыка, Киев, 1989
Хентова С. Пианистка Маргарита Федорова. М., 1994
Хентова С. Пианисты XX века. СПб., 1997
Хентова С. Эмиль Гилельс. 1-е изд. М., 1959; 2-е изд. М., 1967
Цыпин Г. Портреты советских пианистов. М., 1982
Чемберджи В. В путешествии со Святославом Рихтером. М., 1993
Чемберджи В. О Рихтере его словами. М., 2004
Чулаки М. Живые в памяти моей. М., 1990
Энеску Дж. Воспоминания. М.; Л., 1966
Эткинд Е. Записки незаговорщика. Барселонская проза. СПб., 2001

Кроме того: статьи в газетах, журналах, сборниках; рецензии, аннотации на пластинках и компакт-дисках, неопубликованные материалы.

Указатель имен

Аббадо К. — 294
Аберт Г. — 93
Абсиль Ж. — 92, 129
Авакян М. В. — 265
Агамиров А. С. — 322
Агости Г. — 163
Адамович Г. В. — 5
Аджемов К. Х — 144, 155, 169
Айвз Ч. — 17
Акимова С. В. — 64
Алданов М. А. — 77
Александров А. Н. — 115, 196
Альбенис И. — 308
д`Альбер Э. — 101, 221
Альшванг А. А. — 57, 64, 90, 129, 269
Алябьев А. А. — 195
Андерсон К. — 259
Андерсон М. — 158
Андроников И. Л. — 37, 41
Анчерл К. — 279
Аптекарев И. Н. — 57, 59
Арбос Ф. Э. — 161
Ардженто П. — 163, 261, 280
Аррау К. — 17, 61
Архипова И. К. — 318
Асафьев Б. В. — 198
Астафьев В. П. — 255
Ауэр Л. С. — 8, 161, 180
Афанасьев В. П. — 301
Афиногенов А. Н. — 120
Ахматова А. А. — 81, 112, 172
Ашкенази В. Д. — 214, 216

Байрон Дж. — 44
Балакирев М. А. — 128, 163
Бакхауз В. — 241
Барбер С. — 192
Барбиролли Дж. — 279
Баренбойм Д. — 320
Баренбойм Л. А. — 20, 23, 25, 29, 40, 42, 51, 57, 65, 69, 77, 84, 86, 102, 109, 118, 119, 153, 196, 207, 208, 217–220, 224, 226, 229,

230, 240, 251, 253, 256, 267, 273, 278, 302, 307, 310, 311, 322, 325, 334
Баринова Г. В. — 156
Барсова В. В. — 144
Барток Б. — 196
Баршай Р. Б. — 45, 280, 318
Бах И. С. — 21, 23, 32, 33, 44, 46, 52, 53, 58, 59, 65, 66, 74, 75, 88, 91, 100, 101, 104, 116, 117, 159, 168, 179, 195, 215, 220, 247, 274, 279, 308, 318, 319
Бах Ф. Э. — 285
Башкиров Д. А. — 16, 233, 235
Безродный И. С. — 165–167
Бейер Ф. — 21
Бейкер Дж. — 320
Бём К. — 259, 260, 279
Бендицкий С. С. — 156, 335
Берглунд П. — 259, 279
Березовский Б. В. — 328, 329
Берлиоз Г. — 177
Берман Л. Н. — 240
Бернстайн Л. — 13, 184, 211, 279
Бесси-Левина Р. — 208
Бетховен Л. ван — 10, 20, 23, 26, 29–31, 44, 45, 52, 53, 71, 74, 79, 83, 91, 94, 100–103, 197, 116, 118–122, 136, 144, 159, 163, 167, 168, 176, 178, 180, 184, 189, 193, 195, 200–202, 226, 228, 241, 242, 244, 247, 257, 259, 269, 276, 278, 279, 290, 292–294, 297, 299, 301, 302, 303, 305–307, 322, 326, 329
Бик Дж. — 302
Бичем Т. — 160
Благой Д. Д. — 310, 334
Блок А. А. — 27
Блок В. М. — 141, 298
Блуменфельд Ф. М. — 19, 39, 208
Блюмстедт Г. — 279
Богино Г. К. — 272, 287, 327
Бодо С. — 279
Бомарше — 90, 91
Борисов Ю. А. — 237–239, 334
Боровский А. К. — 48, 49, 51, 126, 213, 250, 271, 334
Бородин А. П. — 13, 195
Ботвинник М. М. — 145, 163
Боттичелли А. — 186
Боулт А. — 280
Браиловский А. — 177

Брамс И. — 10, 26, 45, 53, 58, 59, 116, 126, 128, 136, 150, 193, 195, 200, 226, 257, 259, 290, 294, 296, 305, 306, 308, 309
Бранислов Ф. — 141
Браудо И. А. — 75
Брендель А. — 311
Бродский И. А. — 3, 6, 13, 228, 265, 324, 334
Брукнер А. — 45
Брумберг Л. Е. — 296
Брюллов К. П. — 19
Брюсов В. Я. — 220
Брюшолри М. де ля — 66
Бузони Ф. — 4, 53, 58, 66, 86, 89, 91, 111, 117, 127, 203, 220, 221
Буланже Н. — 170, 171
Булгаков М. А. — 63, 82, 204, 212
Бунин И. А. — 7, 8, 17
Буш А. — 222
Бьянколли Л. — 188, 262
Бэлза И. Ф. — 319, 334
Бэлза С. И. — 322
Бюлов Г. фон — 178, 281
Бюффон Ж. — 67, 229

Вагнер Р. — 70, 124
Вайнберг М. С. — 44, 45, 107, 146, 147
Вальтер Б. — 22, 80, 81, 241, 318, 334
Ван Гог В. — 250
Вандерноот А. — 294
Васильева А. Е. — 318
Вебер К. М. — 44, 274, 291
Ведерников А. И. — 16, 103, 334
Вейнгартнер Ф. — 161
Верди Дж. — 13, 15
Виардо В. В. — 215
Вивальди А. — 195
Вильшау В. Р. — 61, 181
Винокур Л. И. — 197, 198
да Винчи Л. — 331
Вицинский А. В. — 15, 25, 76, 114, 334
Вишневская Г. П. — 175, 334
Владигеров П. — 196
Власенко Л. Н. — 295
Вознесенский А. А. — 141
Войнович В. Н. — 328

Волков С. М. — 228, 334
Волков Ю. — 163
Вольтер — 159
Вольф Л. — 47

Габрилович О. С. — 213
Гавоти Б. — 262
Гаврилов А. В. — 328, 329
Гайдн Й. — 32–34, 195, 274, 278, 285, 287, 318
Гайлер Л. — 188
Гаккель Л. Е. — 9, 14, 27, 42, 66, 68, 78, 132, 134, 136, 150, 201, 215, 273, 275, 303, 313, 334
Геббельс И. — 152
Гедда Н. — 259, 334
Гендель Г. — 32–34, 58, 59, 83, 167, 195, 257
Гешелин С. А. — 37, 143, 144, 155
Гёте И. — 198
Гизекинг В. — 127, 128, 136, 221, 225, 250, 268
Гилельс Г. Г. — 11, 12
Гилельс Е. Э. — 147, 297, 298, 308, 322, 331
Гилельс Е. Г. — 12–14, 142, 148, 322
Гилельс Ф. А. (Гилельс Л. А.) — 177, 209, 304, 305, 326
Гилельс Э. С. — 11, 12, 63
Гинзбург Л. Н. — 35
Гитлер А. — 152
Глазунов А. К. — 145, 157, 161, 230, 252
Глинка М. И. — 17, 252
Годовский Л. — 46, 58, 59, 71, 88, 89, 203, 221
Гоген П. — 250
Гоголь Н. В. — 38, 232
Гольденвейзер А. Б. (псевдоним А. Борисов) — 16, 17, 41, 59, 117, 119, 198, 235, 275, 302, 334
Голубовская Н. И. — 75
Гольдин Л. И. — 239
Гольдштейн Б. Э. — 135, 301
Гомер — 44
Гордон Г. Б. — 334
Горностаева В. В. — 152, 154, 214, 237, 245, 272, 295, 334
Горовиц В. — 183
Горовиц В. С. — 22, 39, 61, 64, 74, 126, 127, 137, 138, 143, 147, 160, 178, 180, 183, 189, 193, 212, 213, 215, 225, 226, 267, 270, 293, 303, 318, 326
Горький М. — 17, 19, 27, 231
Гофман И. — 4, 78, 90, 92, 126, 180, 186, 203, 213, 221

Гранадос Э. — 195
Грейнер А. В. — 186
Гречанинов А. Т. — 24, 25
Григ Э. — 14, 70, 258, 274, 297, 306
Григорьев Л. Г. — 311, 334
Гринберг М. И. — 6, 56, 57, 146, 239, 243, 250, 309, 334
Грицевич В. С. — 66, 272, 273, 329, 334
Громов Е. С. — 62
Громыко А. А. — 62
Грохотов С. В. — 49, 334
Губерман Б. — 222
Гудмен Б. — 149
Гульд Г. — 17, 65, 104, 189, 215, 318, 332
Гуммель И. — 44
Гуно Ш. — 33
Гутман Н. Г. — 320
Гутман Т. Д. — 57

Дали С. — 293
Данин Д. С. — 7
Данте Алигьери — 319
Данькевич К. Ф. — 29
Да Понте Л. — 91
Дебюсси К. — 25, 33, 53, 102, 127, 168, 169, 196, 250, 256, 279, 284, 299, 303, 306, 308, 309, 319
Дедюхин А. А. — 156
Дейвис К. — 279
Дельсон В. Ю. — 87, 91, 117, 123, 203, 238, 247, 248, 309, 334
Демченко А. И. — 176, 334
Джильи Б. — 273
Джонсон Х. — 262
Джорджеску Дж. — 280
Джулини К. — 280, 320
Дихтер М. — 213, 216, 332
Должанский А. Н. — 91
Долуханова З. А. — 318
Домбаев Г. С. — 59, 244
Донохоу П. — 205
Дорати А. — 6, 280
Доренский С. Л. — 311
Дорлиак Н. Л. — 22, 233, 234, 237, 239, 320
Дорошевич В. — 95
Достоевский Ф. М. — 232
Дружников К). И. — 324, 334

Дуглас Б. — 311
Дюбал Д. — 127

Елагин Ю. Б. — 148, 334
Елизавета, Королева Бельгии — 132, 134
Емельянова Н. П. — 127
Есипова А. Н. — 176, 213, 221

Жданов А. А. — 18
Жорж Санд — 298
Жуковский В. А. — 72
Журдан-Моранж Э. — 172

Забиляста Л. Л. — 206
Заваллиш В. — 261, 279
Зайцев Б. К. — 167
Зак Я. И. — 6, 29, 112, 117, 195, 233, 250, 285, 295, 301, 334
Зандерлинг К. — 45, 120, 200, 279, 304
Зауэр Э. фон — 128, 132, 161, 221, 225
Захер П. — 280
Зваровски Г. — 279
Зверев Н. С. — 41
Зетель И. З. — 153, 154
Зилоти А. И. — 41, 52, 53, 75, 88, 168, 213
Зозуля Е. Д. — 219, 220
Золотов А. А. — 239
Зощенко М. М. — 10, 24, 254
Зрзавы Я. — 161, 162

Игумнов К. Н. — 17, 22, 41, 115, 126, 252, 254
Ильф И. А. — 98, 295
Ингер А. Г. — 236, 237, 239, 241, 243, 334
Инзов И. Н. — 7
Ионген И. — 127, 128
Иохелес А. Л. — 57, 271, 278
Йохум О. — 257, 259, 279
Ипполитов-Иванов М. М. — 60
Итурби Х. — 109

Кабалевский Д. Б. — 44, 56, 70, 146, 147, 158, 164, 207, 279, 334
Каган О. М. — 320
Казадезюс Р. — 128, 225
Казальс П. — 22, 161, 246, 247, 261

Кайзер Й. — 72
Калантарова О. К. — 75
Каллас М. — 318
Каму О. — 179
Капабланка Х. — 145
Капе Л. — 222
Каплан А. Л. — 127, 156
Капралов Г. А. — 140
Караян Г. фон — 232, 279, 305, 318
Карузо Э. — 12, 273, 318
Карреньо М. Т. — 221
Катаев В. П. — 281
Катц А. И. — 295
Кац И. И. — 295
Качалов В. И. — 101
Каянус Р. — 161
Кейдж Дж. — 193, 194
Кемпф В. — 136, 311
Керенский А. Ф. — 182
Керженцев П. М. — 83
Киркпатрик Р. — 127
Китаенко Д. — 279
Клаас А. — 250
Кларондонт — 262
Клейбер Э. — 161
Клементи М. — 21, 23, 278, 285, 286
Клемперер О. — 118–121, 279
Клецки П. — 279
Клиберн В. — 55, 133, 189, 205, 206, 208–211, 213, 235, 272, 322, 335
Клодт П. К. — 73
Клюитенс А. — 168, 173, 279, 294, 297
Кнушевицкий С. Н. — 145
Ковач Д. — 161
Коган Г. М. — 9, 57, 64, 76, 85, 111, 119, 203, 208, 209, 218, 241–243, 256, 257, 259, 260, 334
Коган Л. Б. — 14, 146, 195, 241, 322
Коган П. Л. — 322
Коган П. П. — 38, 46–48, 53, 55, 63, 73, 138, 335
Кожевникова Н. В. — 315, 316, 326, 331, 335
Козловский И. С. — 143, 144, 245
Козолупова М. С. — 142
Кои М. — 142
Конвичный Ф. — 261, 279

Кондрашин К. П. — 211, 279, 313, 335
Конёнков С. Т. — 177
Кончаловский П. П. — 101
Кооц Г. — 290
Копленд А. — 192
Копленд Дж. — 127
Корнеев А. В. — 195
Корто А. — 126, 127, 161, 203, 221, 319
Коутс А. — 83
Кочиш З. — 215
Кошиц Н. П. — 177
Крайнев В. В. — 215
Кребер Г. — 167
Крейн Ю. Г. — 196
Крейслер Ф. — 183, 222
Кригер Е. — 280, 282
Крылова С. — 64, 65
Крэг Э. Г. — 95–97
Кубелик Р. — 280
Кузнецов Н. Д. — 7
Куперен Ф. — 332
Куприн А. И. — 282
Кусевицкий С. А. — 142
Кухарский В. — 301
Кушнер А. С. — 317, 335
Кюи Ц. А. — 195

Лайнсдорф Э. — 241, 242, 279
Ламартин А. — 44
Лапин С. Г. — 326
Ларионов М. Ф. — 298
Ларош Г. А. — 202, 243
Лебедев В. В. — 82
Лебрехт Н. — 180
Левин И. А. — 22, 126, 178, 213, 334
Левина Р. — 126, 147, 213
Лейе Ж. Б. — 46, 88, 89
Лемешев С. Я. — 145, 245
Ленин В. И. — 19
Лесков Н. С. — 232
Лешгорн К. — 21
Лимпани М. (Джонстон М.) — 66, 131, 132
Липатти Д. — 66, 67, 119
Липкин С. И. — 8

Липпи Ф. — 186
Лист Ф. — 4, 14 23, 30, 31, 33, 44, 46, 53, 56, 58–60, 62, 66, 70, 74–76, 78, 79, 89, 91–93, 100, 102, 117, 121, 124, 127, 128, 132, 139, 144, 145, 161, 163, 168, 184, 215, 219, 225–228, 240, 246, 257, 258, 271, 278, 279, 286, 288, 306, 308
Лобачевский Н. И. — 34
Локк Дж. — 44
Локшин А. Л. — 45, 335
Лонг М. — 11, 169, 170
Лукк Б. — 250 Лупу Р. — 321
Львов-Анохин Б. А. — 246, 335
Любимов Ю. П. — 331
Людвиг Л. — 280, 291
Лютш К. Я. — 21
Лядов А. К. — 252

Маазель Л. — 279
Магалов Н. — 66, 119, 128, 302
Маевская — 35
Мазур К. — 279, 290
Мак-Доуэлл Э. — 17
Малер Г. — 45
Малинин Е. В. — 233
Малько Н. А. — 52
Мальцужинский В. — 66
Манн Т. — 193
Маргулис В. И. — 22, 240, 331, 335
Маркевич И. — 241, 280
Маркелова Л. П. — 63, 131
Маркс Й. — 161
Маркс К. — 19
Мартинон Ж. — 280
Маршак С. Я. — 82, 140
Масканьи П. — 161
Матиас Ж. — 20
Маяковский В. В. — 17, 113, 281
Мейерхольд В. Э. — 82
Менгельберг В. — 198
Мендельсон-Бартольди Ф. — 23, 30, 46, 86, 88, 128, 177, 179, 195, 230, 274, 309
Менухин И. — 179, 221, 318
Мержанов В. К. — 217, 310
Мессиан О. — 9
Месснер П. В. — 295

Мета З. — 211, 212, 279
Метнер А. М. — 313
Метнер Н. К. — 28, 29, 53, 78, 83, 172, 196–198, 212, 221, 222, 231, 265–267, 276, 308, 313, 335
Микеланджели А. Б. — 17, 66, 67, 70, 128, 131, 134, 251, 270, 312, 326
Микеланджело — 331
Мильштейн Н. — 222
Мильштейн Я. И. — 42, 222, 227, 230, 238, 239
Милютин Ю. С. — 162
Михновский И. И. — 127, 132
Могилевский Е. Г. — 301
Могильницкий В. А. — 9, 319, 335
Моисеевич Б. — 6
Молотов В. М. — 101, 127, 236
Монсенжон Б. — 22, 154, 236–238, 335
Мор Ф. — 189–191
Моруа А. — 246
Моцарт В. А. — 21, 23, 24, 29, 32–34, 44, 53, 56, 57, 59, 60, 62, 89, 91, 93, 103, 163, 167, 168, 170, 172, 182, 184, 193, 195, 241, 256, 259, 260, 274, 277, 291, 294, 297, 305, 306, 318, 328
Мравинский Е. А. — 52, 279, 311
Мур Дж. — 320, 335
Мурадели В. И. — 18
Мусоргский М. П. — 252
Мути Р. — 261, 279
Мясковский Н. Я. — 9, 44, 46, 70, 115, 196, 335

Набоков В. В. — 17, 71, 261
Надсон С. Я. — 219, 220
Наумов Л. Н. — 233
Неедлы З. — 161
Нежданова А. В. — 112
Нейгауз Г. Г. — 16, 17, 21, 33, 39–45, 51, 52, 55, 64, 65, 71, 78, 92, 102–104, 106–108, 110–120, 122, 125, 129, 133, 134, 137, 138, 151–154, 207, 208, 217–236, 243, 247, 252, 267, 268, 273, 284, 287, 309, 312, 315, 316, 319, 320, 335
Нейгауз М. Г. — 152, 153, 155, 315, 316
Нейгауз М. С. — 106
Неменова-Лунц М. С. — 302
Немирович-Данченко В. И. — 19, 95–97, 315
Нестьев И. В. — 70, 335
Никиш А. — 242
Николаев А. А. — 78, 79, 201, 207

Николаев Л. В. — 19, 39, 42, 75
Николаева Т. П. — 41, 168, 280

Оборин Л. Н. — 84, 142, 145, 221, 229, 250, 319
Образцов С. С. — 284
Обухова Н. А. — 145
Овчинников В. П. — 206
Огдон Дж. — 111, 214, 216, 246, 312
Оден У. — 228
Озава С. — 280
Озеров Л. А. — 141
Ойстрах Д. Ф. — 12, 28, 125, 130, 135, 142, 145, 146, 155, 188, 199, 245, 301, 311, 318, 322
Олаф, Король Норвегии — 258
Орлов Н. А. — 128, 225
Орманди Ю. — 6, 177–180, 261, 279, 315, 326
Оруэлл Дж. — 237
Оссовский А. В. — 75

Паганини Н. — 53, 126, 150, 163, 257
Падеревский И. — 203
Пайзер Г. — 62, 117
Парин А. В. — 320, 321
Пастернак Б. Л. — 63, 105, 106, 151, 232, 297, 333, 335
Пастернак Е. Б. — 151
Пастернак Л. О. — 112
Паустовский К. Г. — 303
Пахман В. де — 6
Перельман Н. — 320
Петри Э. — 271
Петров Е. П. — 98, 295
Пильняк Б. А. — 99
Пирогов А. С. — 145
Платек Я. М. — 311, 334
Платон — 44
Платонов А. П. — 82
Плисецкая М. М. — 206, 245, 335
Поллини М. — 312
Попов И. Е. — 270
Поскрёбышев — 152
Потапов В. — 35
Превитали Ф. — 280
Прибыткова З. А. — 300
Прокофьев С. С. — 28, 33, 35, 53, 69–71, 92, 107, 116, 144,

147–150, 163, 167, 168, 173, 174, 176, 182, 184, 195, 196, 212, 213, 232, 245, 257, 259, 274, 277, 279, 291, 296, 297, 306, 309, 322, 323, 329, 335
Прокофьева Л. И. — 149
Пуленк Ф. — 171, 172, 308, 309
Пушкин А. С. — 7, 72, 197, 219, 220, 227
Пуччини Дж. — 15, 175
Пюньо Р. — 20
Пятигорский Г. П. — 47, 108, 189, 246
Пятницкая И. А. — 255

Рабинович Д. А. — 10, 12, 64, 66, 67, 70, 84, 90–93, 110, 113, 114, 202, 203, 238, 311, 329
Равель М. — 12, 25, 33, 50, 53, 59, 91, 169, 195, 196, 250, 274, 288, 299, 306–309
Радченко С. — 46
Ражников В. Г. — 313, 335
Райнер Ф. — 6, 279
Раквитц В. — 304
Раков Н. П. — 196
Рамо Ж. Ф. — 24, 53, 86, 88, 89
Рафаэль — 246, 331
Рахманинов С. В. — 4, 17, 22, 41, 47, 53, 61, 65, 66, 74, 78, 83, 92, 126, 127, 138, 139, 143–145, 156, 158, 160, 163, 169, 172, 176–178, 180–182, 184, 186, 188, 195–197, 203, 212, 213, 221, 226, 244, 246, 251, 253, 257, 263–266, 270, 277, 288, 293, 297, 300, 318, 319, 323, 332, 335
Рахманинова И. С. — 180
Рейзен М. О. — 145
Рейнгбальд Б. М. — 10, 16, 23, 31–42, 46, 48, 51–54, 68, 69, 98, 100, 101, 112–115, 126, 129, 155, 224, 233
Рейнер Ф. — 2111, 294
Ренан Ж. — 94
Ренуар О. — 250
Респиги О. — 161
Рихтер С. Т. — 9, 10, 21–23, 28, 33, 43, 45, 46, 66, 67, 70, 87, 91, 92, 138, 149–151, 154, 188, 208, 210, 212, 217–225, 229, 231–246, 287, 311, 312, 316–324, 327–332, 334–336
Робинсон П. — 232
Рождественский Г. Н. — 211, 245, 304
Розенталь М. — 221
Рой Г. — 149
Ростан К. — 302
Ростан Э. — 262

Ростропович М. Л. — 195, 245, 322
Руар Ж. — 170
Рубинштейн А. Г. — 4, 18, 22, 66, 74, 92, 139, 176, 177, 181, 208, 213, 280, 282, 330, 335
Рубинштейн А. — 48–51, 123, 126, 128, 158, 173, 178, 180, 181, 189, 221, 225, 250, 267, 268, 318
Рубинштейн Н. Г. — 132
Рэттл С. — 280

Сабуров С. Ф. — 97
Савшинский С. И. — 75
Салманов В. Н. — 76
Сальвини Г. — 96
Самойлов Д. С. — 141
Сапельников В. Л. — 221
Сарджент М. — 280
Сатина С. А. — 180, 181, 300
Сафонов В. И. — 176, 208, 213
Светланов Е. Ф. — 223, 224, 233, 245, 279, 291, 335
Себастьян Г. — 279
Сегерстам Л. — 279
Сезанн П. — 250
Сенкар Э. — 6, 279
Сен-Санс К. — 145, 162, 169, 195, 271, 294
Сергеев-Ценский С. Н. — 231
Серебряков П. А. — 127, 132
Серкин Р. — 247, 250, 268
Сибелиус Я. — 161, 162
Сигал А. М. — 36–38, 49, 126
Сигети Й. — 148, 222
Скарлатти Д. — 23, 30, 31, 74, 127, 163, 259, 275, 285, 303
Скрябин А. Н. — 53, 74, 83, 102, 115, 126, 167, 197, 213, 221, 222, 256, 294, 298, 302, 307, 328
Слоним И. Л. — 281
Смелянский А. М. — 204
Сметана Б. — 196
Смирнов М. А. — 107, 335
Смыслов В. В. — 145
Собинов Л. В. — 12
Соколов Г. Л. — 214–216, 332
Соллертинский И. И. — 83
Соловцов А. А. — 126
Солоухин В. А. — 12
Сосина Л. А. — 197

Софроницкий В. В. — 19, 39, 42, 65, 84, 126, 127, 131, 156, 229, 232, 251, 309, 319, 331, 334
Софронова Г. И. — 284–288
Спаркс Дж. — 186
Спивак Г. — 193, 194
Стайлз В. — 210
Сталин И. В. — 19, 62, 63, 72, 130, 134, 143, 152, 154, 156, 157, 326
Станиславский К. С. — 19, 95–97, 233, 315
Стерн И. — 222
Стогорский А. П. — 189
Стоковский Л. — 128, 225
Столярский П. С. — 251
Стравинский И. Ф. — 45, 92, 116, 145, 150, 163, 172, 173, 201, 228, 259, 271, 274, 279, 299, 306
Супагин — 326
Суриков В. И. — 19
Сэлл Дж. — 6, 189, 279, 294, 308
Сюитнер О. — 279

Табидзе Н. А. — 105
Тамаркина Р. В. — 150, 323
Танеев С. И. — 44
Таубман Г. — 262
Таузиг К. — 24, 88, 308
Темникова Л. — 107
Тициан — 186
Ткач Я. И. — 15, 16, 20–24, 27–29, 31, 33, 52, 112, 175
Толковски Д. — 304
Толстой А. Н. — 101
Толстой Л. Н. — 105
Томарс И. С. — 65
Тосканини А. — 155, 158, 161, 177, 183, 293, 318
Тюнеев Б. Д. — 36, 46

Удрэ Ш. — 131
Уланова Г. С. — 256, 246, 335
Уолтон У. — 184
У Тан — 185
Утёсов Л. О. — 6

Фальк Р. Р. — 101, 102, 186, 293
де Фалья М. — 195, 308, 309
Федин К. А. — 19, 166, 167, 335

Федорова М. А. — 327, 335
Федорчук В. В. — 205
Фейгин М. Э. — 113
Фейнберг С. Е. — 6, 17, 19, 67, 117, 126, 131, 134, 196, 225
Ференчик Я. — 161, 280
Фихтенгольц Л. И. — 57, 101, 142, 261
Фихтенгольц М. И. — 101
Фишер А. — 161
Фишер-Дискау Д. — 318, 320
Флеш К. — 222
Флиер Я. В. — 41, 58, 77, 117, 118, 127, 129, 131, 132, 134, 142, 149, 150, 201, 211, 228, 229, 256, 257, 295, 311, 335
Фоли Ч. — 323
Форе Г. — 169, 195
Форулли П. — 304
Франк С. — 195
Франческатти З. — 222
Фридман И. — 128, 225
Фуртвенглер В. — 318

Хаммаршельд Д. — 184, 185
Харрис Р. — 192
Хачатурян А. И. — 106, 171
Хейфец Я. — 148, 180, 222, 326
Хентова С. М. — 13, 20, 29, 32, 33–37, 43, 52–54, 60, 100, 107, 111, 113, 118, 120, 121, 125, 126, 129, 132, 143, 158, 176, 196, 209, 210, 212, 213, 218, 233, 247–254, 264, 278, 289, 307, 325–328, 335, 336
Хернади Л. — 269
Хитрук А. Ф. — 329
Хрущёв Н. С. — 205
Хубов Г. Н. — 77

Цвейг С. — 77, 87
Цветаева М. И. — 44, 77
Цекки К. — 61, 128, 163, 164, 203, 225
Цимбалист (мадам Кёртис) — 180
Цимбалист Е. — 180
Цимерман К. — 215
Цыганов Д. М. — 148
Цыпин Г. М. — 85, 238, 336

Чайковский М. И. — 7
Чайковский П. И. — 7, 8, 23, 53, 83, 91, 122, 128, 136, 144,

145, 158–160, 163, 167, 168, 173, 174, 178, 184, 185, 192, 193, 195, 201, 211–213, 226, 243, 249, 251–254, 259, 260, 271, 272, 281, 291–294, 306, 314
Чейсинс А. — 210
Чемберджи В. Н. — 237–239, 317, 323, 324, 328, 336
Черкасский Ш. — 6
Черни К. — 24
Черны-Стефаньска Г. — 158, 173, 304
Черчилль У. — 152
Чехов А. П. — 19, 219, 220, 228
Чехов М. А. — 316
Чиж В. Ф. — 13
Чичибабин Б. А. — 220
Чуковская Л. К. — 81
Чуковский К. И. — 328
Чулаки М. И. — 55, 75, 336
Чунихин Н. Е. — 301

Шаляпин Ф. И. — 12, 28, 177, 197, 273, 318
Шанг Ф. — 182, 183
Шапиро Я. С. — 195
Шатобриан Ф. — 44
Шафран Д. Б. — 142, 146, 173, 245, 261, 304
Шацкес А. В. — 197, 222, 223, 302
Шекспир У. — 38, 96, 97
Шимановский К. — 229
Шнабель А. — 65, 323, 332
Шолти Г. — 6, 232, 233, 279
Шонберг Г. — 187
Шопен Ф. — 10, 14, 20, 23, 26, 29, 30, 33, 52, 53, 68, 69, 71, 76, 79, 83, 100–102, 116, 117, 121–124, 126, 127, 136, 144, 145, 151, 156–158, 167, 168, 172, 182, 195, 208, 226, 240, 245, 249, 252, 256, 257, 261, 288, 297–299, 305–308, 319, 326, 329
Шопенгауэр А. — 53
Шостакович Д. Д. — 19, 33, 52, 92, 98, 141, 142, 162, 168, 182, 183, 195, 200, 236, 245, 297, 306
Шпанов Н. Н. — 175
Шпиллер Н. Д. — 162
Шретер К. — 47
Штейнберг М. О. — 75
Штраус Р. — 44, 83, 161
Шуберт Ф. — 24, 29, 53, 65, 116, 127, 147, 173, 174, 188, 193, 195, 198, 259, 274, 279, 294, 296, 308, 319
Шуман Р. — 23, 30, 45, 53, 69, 70, 79, 88, 100, 116, 144, 195,

198, 203, 204, 225, 226, 247, 257, 259, 261, 274, 279, 288, 291, 294, 305, 306, 308, 312
Шурихт К. — 280

Щепкина-Куперник Т. Л. — 141
Щербаков К. — 330

Эйгес О. К. — 298
Элгар Э. — 161
Эллингтон Д. — 149
Эллис Ч. — 323
Энгельс Ф. — 13, 19
д`Энди В. — 161
Энеску Дж. — 221, 279, 336
Энтелис Л. А. — 64
Эткинд Е. Г. — 134, 336
Эфрос А. В. — 331, 332

Юдина М. В. — 19, 65, 106, 309, 312, 331
Юрок С. — 28, 175, 182, 323

Ядых П. А. — 285
Яковлева О. М. — 331, 332
Ярви Н. — 279